

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Análise de Estratégias de Compensação da Tradução com base
nas “Assimetrias Culturais” entre Chinês e Português no
Romance *Viver* de Yu Hua**

JIE ZHU

Orientadora: Prof. ^aDoutora Elisabetta Colla Rosado Coelho David

Proposta de tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Mestre no ramo
de Estudos em Tradução

2021

Agradecimentos

A tradução é uma parte importante de mim mesma. O Mestrado em Tradução despertou em mim o interesse e a curiosidade dos estudos em tradução chinês-português. A execução da minha dissertação de mestrado não pode ser desassociado dos estímulos e apoios, sem os quais não teria conseguido encontrar a força para concluir o meu trabalho com sucesso, e aos quais ficarei infinitamente grata.

Gostaria de expressar o meu agradecimento à orientadora desta dissertação, Professora Doutora Elisabetta Colla Rosado Coelho David, pela sua orientação, pela sua consultoria e dedicação durante todo o processo da elaboração.

À professora Doutora Ana Cristina Alves, como colaboradora especialista, pelo incentivo e apoio académico que sempre demonstrou.

Ao professor Tiago Nabais, tradutor do romance *Viver*, pela sua disponibilidade e cooperação na realização de entrevista, permitindo-me obter informações mais completas sobre a obra e respetivo processo de tradução.

À minha grande amiga Sara Loureiro Pinto, pelo companheirismo, pela paciência e pelo encorajamento no estudo e na vida durante os anos que passei em Portugal.

Também aos meus amigos Li Shuo 李硕, Liu Zhenzhen 刘禛禛, Jin Yu 金宇, Zhao Wenye 赵文悦, por estarem ao meu lado, concedendo-me infindável apoio espiritual.

Também o apoio dos meus pais não pode ser ignorado, sem o qual não teria conseguido ultrapassar todos os momentos difíceis com que me deparei no decorrer do período académico e, mais concretamente, no processo de escrita da minha dissertação.

Por fim, gostaria de mostrar o meu sincero agradecimento a todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização do presente trabalho.

Resumo

A estreita relação entre cultura e língua é apreciada na literatura. Ler obras ajuda a compreender o pensamento dos autores e do mundo no qual eles vivem. Os romances de Yu Hua 余华 são particularmente realistas, nalguns casos autobiográficos, tornando visíveis os problemas de sobrevivência na China contemporânea e acordando a consciência existencial dos leitores. A razão principal pela qual escolhi analisar a obra *Viver* (*Huozhe* 活着) de Yu Hua deve-se ao seu estilo e à sua abordagem cultural. *Viver* contém características culturais únicas da China. Ao traduzir, é inevitável que as “assimetrias culturais” entre o chinês e o português desafiem as escolhas do tradutor na procura de uma expressão precisa, afetando assim a compreensão dos leitores sobre a literatura e a cultura chinesas. A fim de ajudar a comunicação eficaz do enquadramento cultural chinês, e a compreensão e domínio dos leitores-alvo, é indispensável compensar assimetrias culturais na tradução, procurando alcançar a adequação, de modo a melhor transmitir o significado e as conotações culturais do texto original aos leitores-alvo. Em *Viver*, Yu Hua utiliza um grande número de palavras com valor cultural, expressões idiomáticas, como *chengyu* 成语 e *suyu* 俗语, e *yanyu* 谚语, entre outros, que contemplam e integram que variantes peculiares da língua e da cultura chinesas. Por causa das suas ricas conotações culturais e significados profundos, é necessário fornecer aos leitores, aos quais falta o mesmo contexto cultural, chaves de leitura para evitar a confusão na compreensão. Com base nos aspetos referidos, o presente trabalho destina-se à análise concetual das “assimetrias culturais” entre chinês e português no romance *Viver* e à reflexão sobre a aplicação de estratégias de compensação às quais recorreu o tradutor Tiago Nabais. Nesta análise será tido como ponto de partida a perspectiva teórica funcionalista de Eugene A. Nida, bem como a sua teoria de referência - Equivalência Dinâmica.

Palavras-chave:

Yu Hua; *Viver*; Tiago Nabais; Tradução chinês-português; estratégias de compensação; assimetrias culturais

Abstract

The close relationship between culture and language is appreciated in the literature. Reading works helps to understand the thinking of the authors and the world in which they live. Yu Hua's novels are particularly realistic, in some cases autobiographical, making visible the problems of survival in contemporary China and awakening the existential conscience of readers. The main reason why I chose to analyze Yu Hua's *To Live* (*Huozhe* 活着) is due to his style and cultural approach. *To Live* contains cultural characteristics unique to China. When translating, it is inevitable that cultural asymmetries between Chinese and Portuguese will challenge the translator's choices in the search for a precise expression, thus affecting readers' understanding of Chinese literature and culture. In order to help the effective communication of the Chinese cultural framework and the understanding and mastery of the target readers, it is essential to compensate for "cultural asymmetries" in translation, seeking to achieve adequacy, in order to better convey the meaning and cultural connotations of the original text to readers -target. In *To Live*, Yu Hua uses a large number of words with cultural value, idioms, such as *chengyu* 成语, *suyu* 俗语, and *yanyu* 谚语, among others, that contemplate and integrate peculiar variants of the Chinese language and culture. Because of its rich cultural connotations and profound meanings, it is necessary to provide readers, who lack the same cultural context, with keys to read and to avoid confusion in understanding. Based on these aspects, the present work is intended for the conceptual analysis of "cultural asymmetries" between Chinese and Portuguese in the novel *To Live* and for reflecting on the application of compensation strategies translator Tiago Nabais used. In this analysis, Eugene A. Nida's functionalist theoretical perspective will be taken as a starting point, as well as his reference theory - Dynamic Equivalence.

Keywords: *To live*; Tiago Nabais; Chinese-Portuguese translation; compensation strategies; cultural asymmetries

Índice

Agradecimentos	1
Resumo	2
Abstract	3
Índice de Tabelas e Figuras	6
Lista de Abreviaturas	7
Introdução	8

Parte I

Capítulo 1 - Vida, Obra e Tradutor

1.1 Yu Hua: vida e obra	12
1.2 Tiago Nabais: vida e obra	15
1.3 Diálogos interculturais entre autor e tradutor	16
1.4 <i>Viver</i> : resenha crítica.....	18
1.4.1 <i>Viver</i> : resumo do romance.....	20
1.4.2 Contexto social e histórico	22
1.4.3 Estilo de escrita	23

Parte II

Capítulo 2 - Enquadramento Teórico-Metodológico

2.1 Introdução e evolução do conceito de “compensação” na tradução	27
2.1.1 Perspetiva ocidental.....	28
2.1.2 Perspetiva chinesa.....	31

2.2 Teoria de “compensação” de Eugene A. Nida - “Equivalência Dinâmica”	33
---	----

Capítulo 3 - Estratégias de Compensação e Correspondência Cultural na Tradução

3.1 Definição de Compensação da Tradução.....	36
3.2 Classificação de Estratégias de Compensação da tradução.....	37

3.2.1 Anotação.....	37
3.2.2 Transliteração e interpretação.....	39
3.2.3 Adaptação.....	39
3.2.4 Paráfrase.....	39
3.2.5 Generalização.....	40
3.3 Análise das Estratégias de Compensação da tradução usadas por Tiago Nabais.....	41
3.3.1 Marcas culturais e tradução.....	41
3.3.1.1 Conotação de marcas culturais.....	42
3.3.1.2 Classificação de marcas culturais.....	42
3.3.2 A tradução de nomes no romance <i>Viver</i>	50
3.3.2.1 A tradução de nomes próprios.....	50
3.3.2.2 A tradução de títulos no tratamento informal e formal.....	58
3.3.2.3 A tradução de nomes comuns com marcas culturais.....	66
3.3.3 A tradução de expressões idiomáticas no romance <i>Viver</i>	82
3.3.3.1 A tradução de <i>chengyu</i> 成语.....	86
3.3.3.2 A tradução de <i>suyu</i> 俗语.....	95
3.3.3.3 A tradução de <i>yanyu</i> 谚语.....	97
3.3.3.4 A tradução de linguagem obscena e rude.....	98
3.3.4 A tradução de outras expressões com marcas culturais (onomatopeias).....	107
3.4 Avaliação da importância da aplicação das estratégias de compensação.....	111
Conclusões	113
Referências Bibliográficas.....	116
Anexos	131
Anexo I – Entrevista ao tradutor Tiago Nabais (2020)	
Anexo II – Lista de <i>chengyu</i> no romance <i>Viver</i>	

Índice de Tabelas e Figuras

Tabela 1 - Nomes das personagens no romance e suas respectivas traduções

Tabela 2 - Tratamentos no romance e suas respectivas traduções

Tabela 3 - Unidades de medida e suas respectivas traduções

Tabela 4 - Termos da linguagem política no romance e suas respectivas traduções

Tabela 5 - *Chengyu* com números no romance e suas respectivas traduções

Tabela 6 - *Chengyu* com caracteres sinónimos ou antónimos no romance e suas respectivas traduções

Tabela 7 - Expressões com onomatopeia no romance e suas respectivas traduções

Figura 1 - Relação de parentesco entre personagens

Figura 2 - Sistema de irrigação por roda de água

Figura 3 - Modo de lavrar a terra com o auxílio dos bois

Figura 4 - Sachar ervas com enxadas

Figura 5 - Corda de palha feita à mão

Figura 6 - *Qipao*

Figura 7 - Liteira do casamento chinês tradicional

Figura 8 - *Lei Gong* e *Dian Mu*

Figura 9 - Fato à Yet-sen/Fato ao estilo do presidente Mao

Figura 10 - *Baozi*

Figura 11 - *Mantou*

Figura 12 - Exterior de *Songhua Dan*

Figura 13 - Interior de *Songhua Dan*

Figura 14 - *Hutong* de Pequim

Figura 15 - *Dazibao*

Figura 16 - Guardas vermelhos

Figura 17 - Bandeira com o céu azul e o sol branco (bandeira do Governo Nacionalista)

Lista de Abreviaturas

LC = Língua de Chegada

LP = Língua de Partida

TC = Texto de Chegada

TP = Texto de Partida

Introdução

O presente trabalho visa analisar as “assimetrias culturais” entre chinês e português no romance *Viver* de Yu Hua e refletir a aplicação de estratégias de compensação às quais recorreu o tradutor Tiago Nabais, dividindo-se em duas partes principais. Na primeira apresenta-se a vida e obra de Yu Hua, o autor e introduz-se o tradutor, Tiago Nabais, com particular enfoque no diálogo cultural que se cria entre autor e tradutor ao longo do processo de tradução. Realizou-se, também, uma entrevista a Tiago Nabais em janeiro de 2020, cujo conteúdo (em anexo) possibilita uma compreensão mais aprofundada da relação entre autor, obra e tradutor. Na segunda parte, subdividida em dois capítulos, introduz-se alguns conceitos-chave que estiveram na base da dimensão teórica e prática: no primeiro capítulo pretende-se apurar os estudos atuais sobre as estratégias de compensação abordados por autores quais, Eugene A. Nida (1964) e a teoria da “Equivalência Dinâmica” e Xia Tingde (2006); no segundo capítulo, aborda-se detalhadamente a questão de estratégias de compensação na tradução, partindo da aplicação praticada pelo tradutor, Tiago Nabais, com base nas “assimetrias culturais” presentes no romance. Por fim, enunciam-se as conclusões da dissertação.

A literatura é uma janela pela qual vislumbramos um mundo novo enriquecido por tantos elementos desconhecidos, belos e aliciantes; a literatura também é uma ponte, através da qual se proporciona o contacto com o “outro” e a comunicação intercultural. Contudo, por vezes surgem obstáculos durante os momentos de transposição da informação, obrigando ao conhecimento e aplicação de teorias da tradução que permitem auxiliar a mediação de informação entre duas culturas.

Nota-se que a tradução chinês-português passou por um longo processo que pode ser dividido nas seguintes fases: a primeira fase da tradução sino-portuguesa ocorre entre 1582 e 1773; a segunda fase de auge da tradução sino-lusófona ocorre com a fundação da República Popular da China em 1949; a terceira fase de traduções sino-portuguesas inicia-se a partir da década de 1980 (Schmaltz, 2013). Em comparação com o número de obras traduzidas do português para o chinês,¹ o de obras traduzidas do chinês para o português, nomeadamente literárias, ainda é limitado. É de grande relevância que,

¹ Foram publicados aproximadamente 125 títulos portugueses e 132 títulos brasileiros de 83 escritores lusófonos em língua chinesa, de 1953 a 2013, sendo 94 títulos literários. Os escritores mais publicados em língua chinesa são Jorge Amado, Paulo Coelho, Eça de Queirós e Machado de Assis (Schmaltz, 2013: 15).

surtem passo a passo obras traduzidas de chinês para português: *Poemas de Li Bai* (1990), tradução do sinólogo António Graça de Abreu; em 2013, *Mudança* de Mo Yan, tradução de Amilton Reis; *Deixe-me em paz* de Morong Xuecun, tradução de Márcia Schmaltz; *Antologia da poesia clássica chinesa*, tradução de Ricardo Portugal e Tan Xiao; e em 2014, a *Antologia de poesia chinesa do século XX*, tradução de Milena de Moura Barba (Schmaltz, 2013: 13-16). Nos últimos anos, obras de escritores contemporâneos emblemáticos chineses como Mo Yan, Su Tong e Yu Hua têm entrado no mercado português. Contudo, as obras de Su Tong (traduzidas por António Barrento) e Yu Hua, as obras do prémio Nobel da Literatura (2012) Mo Yan, não foram traduzidas diretamente do original em chinês mas de traduções do inglês. As três obras de Yu Hua publicadas em Portugal, *Crónica de Um Vendedor de Sangue* (2017), *China em Dez Palavras* (2018) e *Viver* (2018), foram traduzidas diretamente do original em chinês pelo tradutor Tiago Nabais.

No domínio da tradução de chinês para português, já muitos são os estudos a nível linguístico que comparam e analisam questões, por exemplo, do foro lexical, gramatical e de sintaxe entre ambas as línguas, mostrando, de forma clara, as diferenças linguísticas de maior relevância. No entanto, além do aspeto linguístico, a cultura é outro fator essencial na tradução. Nestas situações, é necessário recorrer a uma aplicação correta da cultura chinesa na atividade de tradução, meditando sobre a própria cognição, de modo a tentar transmitir ao máximo as intenções do texto de partida para os leitores.

No que respeita às análises da tradução sobre as obras de Yu Hua, enfatizam a relevância dos fatores culturais. Li Huang, no seu artigo *Uma análise das lacunas culturais entre chinês e português na tradução do romance Viver* (2013), versão traduzida pela Márcia Schmaltz, analisa as escolhas lexicais e as estratégias aplicadas na tradução diante de determinadas lacunas culturais. Li Yuyun já analisou na sua tese de mestrado, em 2018, outra obra de Yu Hua, *China em Dez Palavras*, enfatizando a questão de equivalência na tradução das expressões “com características chinesas”.² Na tese de Li Yuyun, abordam-se as estratégias utilizadas pelo tradutor nas expressões “com características chinesas”, a forma como alcançar uma maior “aproximação” na

² As expressões “com as características chinesas” incluem elementos culturais, expressões idiomáticas, os termos históricos, termos políticos, topónimos e antropónimos (Li, 2019: 76).

equivalência relativa e como transmitir com o maior nível de rigor as ideias e palavras do autor original. Este trabalho foi pioneiro neste campo.

As obras literárias estão repletas de marcas culturais, pelo que analisar estes elementos ajudará por um lado, os leitores a entrar em contacto com uma nova cultura na sua forma mais completa e adequada, trazendo-lhes um alargamento de horizontes, e, por outro lado, ajudará a levar as obras literárias chinesas para o palco do mundo, onde se encenam a colisão, a convergência e o intercâmbio de várias culturas provenientes de diferentes países.

Uma das características da compensação é a perda, e a perda é causada pelas “assimetrias culturais”. No dicionário da língua portuguesa, o termo “assimetria” aparece definido como “discrepância; em que há diferença; com discordância”.³ No presente trabalho, determina-se que “assimetria cultural” se constitui sobre conhecimentos do contexto cultural que são óbvios para os leitores-fonte, mas que apresentam componentes inexistentes no conceito cultural dos leitores-alvo. Estes componentes, que geralmente possuem características culturais distintivas, por sua vez, podem resultar num vácuo de significado para os leitores de diferentes contextos culturais. Devido às “assimetrias culturais” traduzir do chinês é uma tarefa trabalhosa e de grande esforço, ainda que, hoje, exista uma interação cada vez maior entre culturas. A diversidade abre portas para possibilidades de intercâmbio cultural, porém a singularidade de cada cultura também é responsável por levantar muitos obstáculos na tradução, que podem ser ultrapassados utilizando algumas estratégias, entre elas podemos citar a de compensação cuja primeira definição foi dada por Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet em 1958 (*apud* Klaudy, 2008: 163). Contudo, o estudo relativo às estratégias de compensação na tradução ainda se encontra em fase de desenvolvimento. Da teoria tradicional da tradução à teoria moderna, muitos são os teóricos que se dedicaram a este assunto: Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, Santor Hervey e Ian Higgins, Eugene A. Nida, Mona Baker, Susan Bassnett, Lawrence Venuti, Peter Newmark, Xia Tingde, Ke Ping, Li Changsen, entre outros. Foi durante a análise geral das teorias dos séculos de tradução chineses e ocidentais sobre estratégias de compensação, que realizei a importância da teoria da “Equivalência

³ Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/assimetria/> [Consultado a 16 de outubro de 2019]

Dinâmica” proposta por Eugene A. Nida (1964) para a minha investigação.

A presente dissertação visa dar mais um passo rumo à tradução literária chinês-português no âmbito da tradução cultural, isto é, uma tradução que prefere escolhas tradutórias culturalmente equivalentes e não literais. Este processo é acompanhado por uma análise das estratégias de compensação das “assimetrias culturais” que aparecem no romance *Viver*, esperando despertar a atenção dos tradutores sobre as questões do exercício de tradução tanto segundo a perspectiva teórica [estratégias de tradução], como prática [reflexão cultural], permitindo que mais obras chinesas sejam traduzidas em língua portuguesa, com o objetivo de promover o intercâmbio cultural. Para os leitores, as conotações culturais tornar-se-ão o principal estímulos que os levarão a prosseguirem as suas leituras.

Parte I - Vida, Obra e Tradutor

1.1 Yu Hua: vida e obra

Yu Hua,⁴ escritor contemporâneo chinês e membro da “Associação de Escritores da China”, nasceu a 3 de abril de 1960 na cidade de Hangzhou. Passou grande parte da sua infância e adolescência nos arredores de Wuyuan 武原, em Haiyan 海盐, onde o seu pai trabalhou como médico depois de se ter diplomado na Universidade de Zhejiang (Leung, 2017: 283-284). A mãe, enfermeira, transferiu-se de Hangzhou 杭州 para Haiyan para se juntar ao marido com Yu Hua, de apenas dois anos, e o seu irmão mais velho (*ibid.*). Yu Hua tinha uma relação especial com Haiyan, uma aldeia que constitui o pano de fundo de muitas das obras deste autor (*ibid.*).⁵ Yu Hua terminou a universidade e trabalhou como dentista durante cinco anos, antes de iniciar o seu percurso de escritor em 1983. Os primeiros contos tornaram-no conhecido nos círculos literários, mas o público em geral não lia muito as suas obras (Leung, 2017: 286). Entre 1992 e 1995, Yu Hua publica *Viver* (*Huozhe*, 活着 - 1992) e *Crónica de um Vendedor de Sangue* (*Xu Sanguan maixue ji*, 许三观卖血记 - 1995), que foram selecionados em simultâneo como duas das dez obras mais influentes na última década do século XX na China (*ibid.*).⁶ Tornou-se rapidamente um dos escritores chineses com maior reconhecimento internacional e vários dos seus romances começaram a ser traduzidos para outras línguas, como o próprio autor declarou em 2017 no artigo “A experiência dos meus livros que viajam pelo mundo” (“*wo de shu youdang shijie de jingli* 我的书游荡世界的经历”).⁷

⁴ Em 2019 foi defendida uma tese de Mestrado em tradução da autoria de Li Yunyun: Questão de Equivalência na Tradução das Expressões “com características Chinesas” na obra ‘China em Dez Palavras’, onde se pode encontrar uma biografia de Yu Hua.

⁵ Cf. também Yu Hua, 1998: 235-258.

⁶ *Viver* foi considerada em Taiwan pelo “Periódico China” (*Zhongguo shibao* 中国时报) como um dos melhores dez romances de 1994 e um dos melhores quinze romances por Boyi Publishing House em Hong Kong (*apud* Leung, 2017: 286).

⁷ Yu Hua. 2017. 我的书游荡世界的经历 para uma versão inglesa leia-se Yu Hua, “How My Books Have Roamed the World”, in <https://u.osu.edu/mclc/2017/10/18/you-hua-how-my-books-have-roamed-the-world/>. Cf. também a entrevista que Yu Hua deu em 2018 a Sara Figueiredo Costa e contou com a tradução simultânea de Tiago Nabais (Costa, 2018).

Na década de 1980, formou-se um movimento literário, denominado pelo círculo crítico como “Literatura de Vanguarda”. Este foi assim descrito: “nenhum outro momento fictício sintetizou a audácia pura e espírito autoconsciente provocador da vanguarda literária que transfigurou a cena literária chinesa entre 1987 e 1992” (Denton, Ju-Chan, e Joshua, 2003: 554). As obras criadas durante esta época eram rotuladas de “ficção experimental” (*shiyān xiǎoshuō* 实验小说), pois o grupo de autores, quase todos com menos de trinta anos, provenientes de ricas cidades da costa meridional da China, estavam unidos pela vontade de querer experimentar novas formas narrativas (*ibid.*: 555). Muitos escritores chineses na década de 1980 foram influenciados por autores como Jean-Paul Sartre, Franz Kafka, García Márquez e Jorge Luis Borges (Leung, 2017: 6), entre outros. No caso específico de Yu Hua, podemos também acrescentar Yasunari Kawabata (Leung, 2017: 284) o qual inspirou contos, tais como “Estrelas” (*Xīngxīng* 星星) que o tornaram célebre em Haiyan (*ibid.*). Yu Hua tornou-se desta forma um dos membros representantes de um momento cultural de curta duração, mas altamente significativo do panorama literário chinês: o vanguardismo.

Com o declínio da era vanguardista, Yu Hua aproveitou a oportunidade de transformação, não se deixando ficar como um mero produtor e transmissor da história. *Viver* é o resultado desta transformação, tornando-se um marco na literatura moderna chinesa e ganhando fama internacional quando, em 1998, foi galardoado com o prêmio italiano Grinzane Cavour (Wang, 2006: 6-7). A partir deste momento teve uma carreira em contínuo ascensão que tornaram Yu Hua um escritor de grande sucesso.

Com *Nenhum Caminho é Repetido* (2017a)⁸, obra de caráter autobiográfico, constituída por vários artigos do autor acumulados ao longo da sua carreira enquanto escritor, sabemos que Yu Hua desistiu da carreira médica e encetou o caminho da escrita quando tinha 23 anos, o que pareceu ter sido uma maneira de ele se livrar de um destino que o teria mantido ligado à sua carreira de dentista. Mesmo assim, os anos que trabalhou como médico, a sua infância e a sua relação com a família tiveram uma grande influência nas suas obras.

⁸ *Meiyou yi tiao daolu shi chongfu de* 没有一条道路是重复的.

Yu Hua tinha um ritmo de vida calmo, numa vila longe da civilização urbana moderna, pelo que se esperaria estar a sua juventude repleta de doces memórias. Contudo, estas são incompatíveis com as suas obras, uma vez que a falta de companhia da família na infância lhe provocou medo e solidão (Wang, 2006: 16-17). Nasceu numa família de médicos e devido à profissão dos seus pais, a atmosfera familiar não era muito acolhedora, pelo que o desejo de amor familiar surgia frequentemente reprimido. No quarto ano da escola primária, toda a sua família se mudou para o hospital, e mesmo em frente à sua nova casa ficava a morgue (Yu, 2017a: 35). Embora estivesse acostumado à vista do sangue e dos cadáveres desde a infância, mesmo assim as suas memórias recorrentes estavam eivadas de medo e desamparo. As cenas frias e sangrentas no hospital construíam uma imagem constante ligada à infância na memória de Yu Hua e apareceram repetidamente nas suas criações posteriores (Wang, 2006: 12).

Sob a influência desse contexto familiar, seguindo a distribuição e planeamento nacionais, Yu Hua trabalhou como dentista durante cinco anos, anos estes que também tiveram um enorme impacto posteriormente nas suas obras, isto é a falta de jeito e de entusiasmo para ser médico ofereceu-lhe a possibilidade de virar os olhos para a literatura. Entrou no Centro Cultural e mais tarde tornou-se um escritor profissional da Federação de Cultura e Arte da Cidade de Jiaying (Yu, 2017a: 63). Por motivos familiares, renunciou à sua posição e foi para Pequim em 1993, confiando apenas na escrita para ganhar vida (Wang, 2006: 27). Esta mudança de carreira só se justifica na medida em que a personalidade dos pais inicialmente é sempre a principal responsável por moldar o percurso dos filhos, tendo também Yu Hua experienciado a prisão sentimental que o obrigou a seguir uma profissão que não correspondia aos seus próprios interesses. Para além disso, o seu pai, por causa da sua experiência de vida, tentou dissuadir Yu Hua de escolhas mais arriscadas agindo contra as inclinações de Yu Hua (*ibid.*: 5). Foi por fim, através da prática, e de uma grande força de vontade, que Yu Hua encontrou o seu caminho, acabando por alterar por completo aquilo que era esperado do seu rumo de vida pelos pais.

Mesmo mudando de sentido, nas obras de Yu Hua emerge constantemente a sua experiência de médico, que o levou a olhar à vida e a morte com pragmatismo e objetividade (*ibid.*: 26).

Apesar de não ter tido uma formação específica no campo literário, Yu Hua absorveu a essência da literatura de escritores mundialmente conceituados que, nas palavras do próprio, só aos vinte anos começou a ler. O seu sucesso no presente deve-se à sua preferência por obras clássicas de grandes escritores (*ibid.*: 35) como, por exemplo, o escritor japonês Yasunari Kawabata. Este autor teve uma profunda influência sobre Yu Hua, cujo estilo ainda se encontrava em formação e transformação, focando-se em descobrir e controlar as mudanças mínimas nas personagens. Franz Kafka foi outro autor que “apareceu” na vida de Yu Hua “ensinando-lhe” o poder da ficção, como meio para tornar livres pensamentos e emoções (Yu, 2017a: 120). Pelo exposto, foi com a leitura dos grandes clássicos que Yu Hua cultivou o gosto literário, definiu os padrões de valor e elevou a visão estética, chegando a afirmar que “o poder da literatura é o de suavizar o coração das pessoas, e o processo de escrita promove diretamente esse poder” (Yu, 2017a: 109). A sua paixão pela escrita levou-o a trazer a realidade ao mundo da literatura, possibilitando aos leitores a reflexão sobre as várias fases históricas que pautaram a vida e as obras de Yu Hua.

1.2 Tiago Nabais: vida e obra

Natural de Lisboa, Tiago Nabais é professor de “Língua e Cultura Portuguesa” na “Universidade Normal de Pequim” e também tradutor de literatura contemporânea chinesa. É Licenciado em “Tradução e Interpretação Português/Chinês - Chinês/Português” pelo “Instituto Politécnico de Leiria” (IPL). A partir de 2015 tornou-se professor de Português na “Universidade de Línguas Estrangeiras de Zhejiang Yuexiu 浙江越秀”, tendo lecionado ainda na “Universidade de Estudos Internacionais de Hebei 河北外国语学院”, entre 2012 e 2015 (Embaixada de Portugal em Pequim, 2017).⁹ Tiago Nabais traduziu diretamente a partir do chinês *Crónica de um Vendedor de Sangue* (2017), *Viver* (2018) e *China em Dez Palavras* (2018), ambos publicados em Portugal pela editora “Relógio D’Água”. Tiago Nabais escolheu as obras de Yu Hua por duas razões: a primeira, de acordo com uma entrevista na “Rádio Internacional da China”, o tradutor considera que Yu Hua consegue produzir livros de histórias pontuados por ações de amor, de grande lealdade

⁹ Embaixada de Portugal em Pequim. 2017. *Autor chinês Yu Hua traduzido para português*.

e às vezes, também com algum humor (Entrevista, 2019)¹⁰ ingredientes que cativam a atenção de qualquer leitor; a segunda, deve-se ao facto de em Portugal haver uma carência de obras literárias chinesas. Foi assim que Tiago se dedicou à tradução das obras de Yu Hua, tentando manter um diálogo intercultural ativo entre autor e tradutor.

1.3 Diálogos interculturais entre autor e tradutor

No processo de tradução, onde é possível a troca de experiências e saberes entre autores e tradutores, existe sempre um diálogo intercultural. Neste caso concreto, apresenta-se Tiago Nabais, que desempenha o papel de tradutor capacitado pelo leque de conhecimentos linguísticos e sobre os períodos da história chinesa abordados por Yu Hua. É exatamente esta carga de conhecimentos que o equipam e preparam para a tradução da linguagem única do autor. Em simultâneo, entra em cena Yu Hua que ocupa um importante papel de autor e que, com a sua linguagem simples e com a grande empatia com que envolve as suas personagens, cativa o tradutor, despertando todos os seus sentidos na árdua tarefa de traduzir não só palavras, mas imagens, cheiros, tempos históricos e vidas com o mesmo impressionismo da obra original.

O papel do tradutor é insubstituível na construção desta ponte de comunicação intercultural. Antoine Berman (2013), um teórico da tradução, no seu artigo *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, sublinha a importância do papel do tradutor e defende a “tradução enquanto experiência”, explicitando que a tradução se trata de um processo de reflexão sobre o próprio ato de traduzir, processo este derivado da sua natureza empírica. O tradutor assume a responsabilidade de descobrir o verdadeiro sentido recôndito na LP: ao transformá-lo de forma mais clara e aceitável, refina as suas palavras com base na experiência, transmitindo a ideia original do autor aos leitores. De entre as competências profissionais do tradutor, as técnicas de tradução têm grande destaque, uma vez que são essenciais para que as suas escolhas sejam as mais adequadas. Uma segunda competência de grande realce é a capacidade de analisar o significado das palavras de forma anatômica, extraindo delas aquele que mais se apropria de determinada situação. Estas duas competências completam-se

¹⁰ Entrevista: Tiago Nabais dedica-se à literatura chinesa com destaque ao escritor Yu Hua. 2019.

entre si, uma vez que, enquanto a primeira tem bases mais teóricas que servem de guia para orientar os tradutores, a segunda desabrocha das experiências, profissionais e pessoais, acumuladas pelo tradutor, que de certo modo são elas mesmo resultadas das condicionantes pressupostas pela cultura de chegada.

Do ponto de vista de Tiago Nabais, “o tradutor é alguém que deve conhecer muito bem não só a língua mas também a literatura, a cultura e a história da sociedade de onde vem determinada obra” (Entrevista, 2020).¹¹ Se o tradutor tiver a possibilidade de conversar com o autor, o mais útil será perceber a relação que o autor tem com a literatura, quem foram os escritores que mais o influenciaram, que tipo de técnicas narrativas usa e como as desenvolveu, entre outros. “O tradutor é também um autor e deve criar a sua própria interpretação do livro, decidindo de forma autónoma como vai passar a obra para a sua língua” (*ibid.*).

A tradução é uma tarefa desafiadora, devido aos seus condicionalismos culturais e exige conhecimentos multidisciplinares que vão para além do mero campo linguístico da LP e da LC. O tradutor deverá conhecer o par de línguas chinês-português, compreendendo ambas. Nida (1964: 2-3) menciona dois problemas que os tradutores enfrentam: a “pressão constante do conflito entre forma e significado” e o “entendimento apropriado do seu próprio papel”. À medida que se envolveu na tradução da *Bblia*, Eugene A. Nida reconheceu que, “para uma tradução bem-sucedida, o biculturalismo é muito mais importante do que o bilinguismo, uma vez que as palavras têm apenas sentido em termos da cultura em que estão inseridas” (1993: 110-111). Ou seja, apenas ao presenciarmos o contexto cultural e geográfico de uma determinada língua, somos capazes de adquirir a sensibilidade necessária para perceber variadas aplicações especiais de certas palavras e frases.

Numa entrevista Li Changsen,¹² conceituado tradutor chinês-português, também

¹¹ Entrevista com o tradutor Tiago Nabais, ocorrida em janeiro de 2020, doravante citada como “Entrevista, 2020”. A versão integral da mesma encontra-se em anexo.

¹² Li Changsen, nasceu na Província de Jilin, nordeste da China, licenciou-se em Estudo da Língua e Cultura Portuguesas pela Universidade de Comunicação da China e doutorou-se em História Chinesa pela Universidade de Jinan. Ao longo dos mais de quarenta anos, tem-se dedicado a atividades nas áreas do jornalismo, tradução e interpretação, ensino de mandarim e de português e à investigação em linguística, tradutologia, macaologia, comunicação social, história do intercâmbio das culturas sino-ocidentais e estudos comparativos das línguas chinesa e portuguesa. As suas principais obras são: um grande texto intitulado “Internacionalismo ou Revisionismo?” do

salienta que “o tradutor precisa de ler, viajar, ver e conhecer bem a língua, e se juntar a isto um profundo conhecimento da cultura, então, possui as duas principais condições para fazer traduções de qualidade” (*Apud*, Escaleira, 2013: 177). A teoria não pode substituir a experiência pessoal do tradutor e a permanência de Tiago Nabais na China por mais de 10 anos, permitiu que ele contactasse de forma profunda com a sociedade e a cultura chinesas.

Quando possível, o diálogo entre autor e tradutor é muito importante para perceber melhor os traços latentes da narração. Na relação entre Yu Hua e Tiago Nabais, o primeiro mostrou-se sempre pronto a resolver qualquer questão que pudesse surgir na tradução, sendo impecável na sua abordagem e demonstrando sempre uma grande abertura para conversar (Entrevista, 2019). Isso permite que o tradutor domine de forma mais precisa as obras e transmita os seus sinais culturais aos leitores-alvo com elevado rigor.

No geral, a acumulação de experiência e a exploração da cultura são os objetivos que os tradutores devem priorizar e tentar manter em constante atualização. A qualidade da tradução não pode subsistir sem a existência de uma consciência cultural por parte do tradutor. O tradutor tem a responsabilidade de se aproximar, tanto quanto possível, no contexto cultural da LP, só assim poderá interpretar fielmente o sentido original das marcas culturais.

1.4 *Viver*: resenha crítica

Como temos visto, Yu Hua é um dos escritores chineses de grande renome no século da literatura internacional, cujas obras têm recebido grande atenção por parte dos críticos de vários países. O seu romance *Viver* ocupa uma posição muito importante entre as suas criações literárias,¹³ sendo o primeiro após a transformação do estilo

Jornal *Renminribao* (tradução chinês-português); “um Coração Chinês na Lusofonia”; cotradutor e revisor de “Raid Aéreo – de Sagres a Macau” (1998), de “Lendas Chinesas de Macau de Luís Gonzaga Gomes” (2002) e tradutor principal e revisor de “Nam Van – Contos de Macau” de Henrique de Senna Fernandes (2004); autor principal de *Aspetos teóricos-práticos de tradução português-chinês*, entre outras obras (Escaleira, 2013: 267-283).

¹³ Teve tanto sucesso que dois anos depois da sua publicação Zhang Yimou 张艺谋 realizou o filme, que granjeou a Yu Hua fama internacional (Leung, 2017: 283). Falaremos do filme mais à frente.

criativo de Yu Hua. Antes de *Viver*, os romances de Yu Hua eram principalmente centrados em temas como a morte e a violência (Du, 2019: 150-154). Com *Viver*, embora ainda focado no tema da morte e do destino (Leung, 2017: 286), Yu Hua aborda a realidade recorrendo a diversas figuras de estilo, à escrita criativa e à moldagem das personagens atribuindo-lhes traços caricatos. *Viver* concentra-se no tema da aldeia, mas Yu Hua conta as mudanças históricas na sociedade chinesa durante cinquenta anos inspirando-se em experiências autobiográficas que emergem no protagonista do romance Xu Fugui 徐福贵. As personagens representam não só a experiência humana individual, mas refletem também a situação de grandes grupos sociais atingidos pela pobreza extrema daquela época (cf.1.4.2). Embora o romance esteja repleto de uma atmosfera trágica - em que os familiares do protagonista morreram sucessivamente sob a névoa da sociedade e do destino miserável – deixam todos transparecer uma grande resiliência, uma visão positiva da vida e uma alegria de viver. A mensagem que vem transmitida é que para aprender a viver é necessário confrontar-se com grandes dramas, por exemplo a fome, o cansaço, a guerra e que, ao enfrentar todos estes eventos, o afeto dos familiares é muito importante.

Parte deste *pathos* e realismo narrativo (Zhang; Gateward, 2001: 53) foi adaptado para cinema no filme homónimo¹⁴ dirigido por Zhang Yimou 张艺谋¹⁵ um realizador que descreve as transformações ideológicas e sociais da China continental (Deppman, 2010: 34). Este filme representou para Yu Hua, mais uma oportunidade de demonstrar a sua forte veia artística e a sua visão estética do mundo, da história da China e do seu povo. O filme foi galardoado com o Prémio de Júri e o Prémio de Melhor Ator no Festival de Cannes. Para além destes, ganhou também o Prémio de Melhor Filme Estrangeiro no 48.º *British Film Academy Awards* em 1995 (Hu, 2018: 58). O protagonista Fugui que vive durante o “Movimento Quatro de Maio” e a Revolução

¹⁴ “Viver/Tempo de Viver”/Huozhe - ERA International/Shanghai Film Studio; Produtores: Chiu Fu-Sheng, Kow Funhong, Tseng Christophe; Diretor: Zhang Yimou; Guião/Argumento adaptado: Wei Lu e Yu Hua; Cinematografia: Lu Yue; Direção Artística: Cao Jiuping; Editor: Du Yuan; Músicas: Zhao Jiping; Grupo de atores: Ge You (Fugui), Gong Li (Jiazhen), Niu Ben (Chefe da Aldeia), Guo Tao (Chunsheng). Cores/ 125 minutos (Zhang; Gateward, 2001: xix).

¹⁵ Zhang Yimou é considerado um dos percursores do cinema contemporâneo chinês, e os seus filmes são adaptações de romances, como: *Red Sorghum* (1987) de Mo Yan, *Ju Dou* (1990) de Liu Heng, *Raise the Red Lantern* (1991) de Su Tong, *The Story of Qiu Ju* (1992), e *To Live* (1993) de Yu Hua, entre outros (Zhang; Gateward, 2001).

Cultural, decide manter-se ligado à tradição tanto Confucionista bem como Taoista. Através dos altos e baixos da vida do protagonista Xu Fugui 徐福贵, todo o enredo pretende refletir o destino flutuante e incerto de uma geração de chineses. Embora o argumento principal do filme, as características das personagens e o contexto da época sejam aproximadamente os mesmos do romance, o destino das personagens do filme é principalmente absorvido por uma atmosfera de “morte”, enquanto no romance, não obstante, os momentos de luto, de dor, de tristeza é principalmente enfatizada a “esperança” na vida.

O filme chegou a Portugal antes da tradução do romance, pelo menos antes da versão traduzida por Tiago Nabais, à qual acrescentamos também a versão brasileira de Márcia Schmaltz, publicada em 2008 (Li, 2013: 101).

1.4.1 *Viver*: Resumo do romance

Viver conta a história de Xu Fugui 徐福贵 o protagonista do romance, uma pessoa de idade que experimentou todas as vicissitudes e as dificuldades numa vida de um camponês na China no século XX. O narrador autodiegético é caracterizado pela sua vida sem grandes exaltações desde tenra idade. Este, viajava de aldeia em aldeia almejando conhecer e colecionar canções populares locais. Em certo verão, encontra um velho chamado Xu Fugui, de quem pôde ouvir a história de vida cheia de altos e baixos:

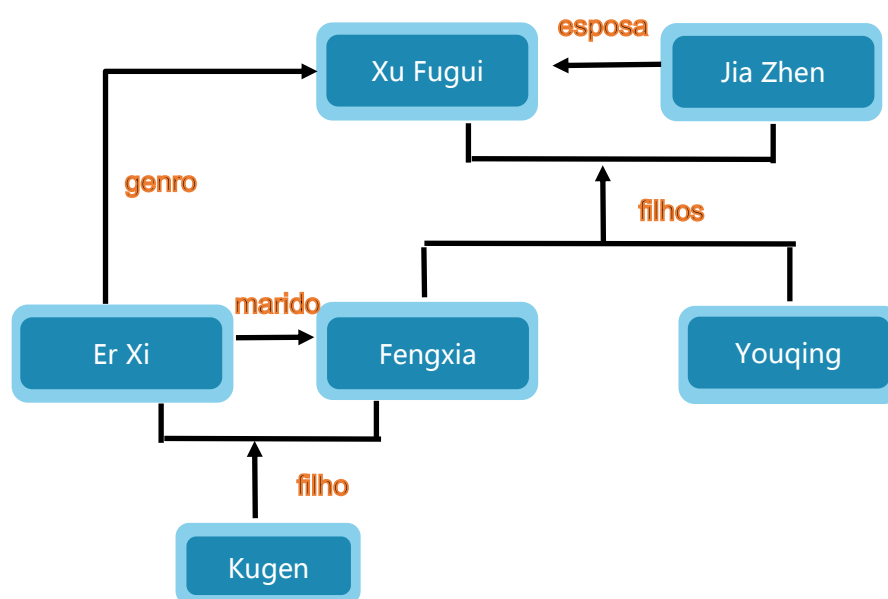


Figura 1 - Relação de parentesco entre personagens

Fugui era filho duma família de terratenentes. Quando era jovem, devido ao vício pelo jogo, perdeu todas as propriedades da família, uma situação que levou o seu pai à morte. Por muitas escolhas ridículas que Fugui tenha feito ao longo da sua vida, Jiazhen, a sua mulher, optou sempre por ficar ao seu lado, acompanhando-o nos infortúnios e na felicidade, fazendo com que Fugui decidisse lutar por alcançar uma melhor vida. Fugui, porém foi preso e obrigado a ingressar no “Exército Nacional” *guominjun* 国民军¹⁶, enquanto procurava um médico para a sua mãe. Posteriormente foi capturado pelo “Exército de Libertação” (*jiefangjun* 解放军)¹⁷ que dava aos ex-prisioneiros novas oportunidades de vida. Aproveitando esta ocasião favorável, Fugui escolheu voltar para a sua aldeia para se reunir à família. Ao regressar para casa, descobriu que a sua filha mais velha, Fengxia 凤霞, por causa de uma doença, se tinha tornado surda-muda. Mais angustiante, para Fugui, foi a morte do seu filho mais novo, Youqing 有庆, o qual faleceu no hospital por ter dado sangue à esposa do presidente distrital. Por coincidência, o presidente era grande amigo de Fugui, com quem tinha sobrevivido a um período difícil enquanto cativo do “Exército Nacionalista”. Foi difícil conseguir encontrar um marido adequado para a sua filha e construir uma vida feliz, mas quando finalmente a vida abençoou Fengxia 凤霞 com o homem certo, esta morreu durante o parto devido à incapacidade de lhe estancarem a forte hemorragia. A mulher 家珍, que Fugui amara sempre, incapaz de suportar a dor do destino, acabou por morrer. O genro do Fugui, Erxi 二喜, também perde a vida num acidente de construção. No fim da história, só permanecem em vida Fugui e o seu neto, Kugen 苦根, um velhote e uma criança. Mas também Kugen perde a vida devido à ingestão excessiva de feijões.

As tragédias sucedem-se afetando todas as personagens de *Viver*. Fugui, enfrentando

¹⁶ O “Exército Nacionalista da China” era o exército do partido político do Kuomintang (Guomindang 国民党), fundado por Sun Yat-sen (Sun Zhongshan 孙中山) em 1922. Depois de Sun morrer em 1925, o seu sucessor Chiang Kai-shek (Jiang Jieshi 蒋介石) estabeleceu um novo governo em Nanquim em 1928. O Exército do Kuomintang tornou-se então o Exército Nacional da China (Jowett, 1997: 19-20).

¹⁷ A aliança entre o “Partido Nacionalista” e o “Partido Comunista” na China foi sempre frágil, o ódio comum pelos senhores da guerra era a única coisa que os mantinha unidos. Quando Chiang Kai-shek decidiu cortar com os seus aliados comunistas em 1927, iniciou uma luta de 20 anos. Entretanto foi fundado o Exército de Libertação Popular a 1 de Agosto de 1927, que é o braço militar do Partido Comunista da China (Jowett, 1997: 24).

as desgraças da família e as partidas dos seus caros, mostra ao leitor uma certa compostura e resiliência, acompanhada por sentimentos de tolerância, coragem e força vontade de continuar a viver. Embora lhe restasse apenas um boi velho para o acompanhar, dependendo um do outro para sobreviver, Fugui encarava o mundo com um sorriso, sem quaisquer lamentos ou indignação. É nisto que se encontra o valor da vida, isto é viver no acaso de encontros e desencontros com frustrações e felicidades inimagináveis, num enredo que promove a valorização da vida humana e da força imensa de viver, inspirada nos infortúnios da história do protagonista. Essa força não vem da ofensa, nem dos gritos, mas da tolerância, para suportar a dureza da vida, que cheia de responsabilidades, desgostos e austeridade se apresenta como um verdadeiro desafio de sobrevivência à realidade humana.

1.4.2 Contexto social e histórico

Tiago Nabais afirma que ler Yu Hua é saber donde é que a China veio, antes de chegar aos nossos dias, sobretudo, naquela fase dos anos sessenta, setenta e oitenta. O romance *Viver* desenrola-se com uma história na aldeia em torno de uma família de camponeses. O contexto histórico e social do romance percorre vários momentos do século XX: a “Guerra Civil Chinesa” e “Reforma Agrária” (*tudi gaige* 土地改革)¹⁸ na década de 40, o “Movimento de Comunas Populares” (*renmin gongshe yundong* 人民公社运动)¹⁹ na década de 50 e a “Revolução Cultural” (*wenhua da geming* 文

¹⁸ Em 1947, devido às necessidades de produção, surge a “Reforma Agrária”, que consiste em confiscar as terras dos grandes proprietários para as distribuir entre os camponeses sem terra ou mal arrendadas, de tal forma que os grandes proprietários territoriais são suprimidos da sociedade como classe, bem como o sistema da grande propriedade, baseado na exploração feudal que é substituído pelo sistema de propriedade camponesa. O povo, sobretudo os camponeses, que recebeu a terra e outros meios de produção, ficou satisfeito com a reforma agrária (Li, 1950). Deixamos o adjetivo *feudal* porque presente no texto em chinês, ao longo da tese o termo ser utilizado sempre que encontrado nas fontes citadas, cientes que é o resultado da interpretação marxista-leninista da história presente na retórica maoísta (cf. Wilkinson, 2000: 6-8; 558).

¹⁹ Trata-se de um movimento ocorrido em 1958, que visa fazer avançar o processo de socialização económica por meio de unir a produção agrícola e industrial, ao instalar equipamentos industriais em áreas rurais. Em poucos meses, as 740.000 cooperativas estavam integradas em 26.000 Comunas. A comuna foi instituída como unidade básica da estrutura e do poder socialista e cada comuna controlava os bens, capital, a terra e os equipamentos. Na verdade, o projeto para implantação das Comunas era parte de um plano político mais amplo, o do “Grande Salto para Frente” (*dayuejin* 大跃进) (1958-1962) (José Medeiros da Silva, 2008: 104-108).

文化大革命)²⁰ já na década de 60. A combinação de personagens fictícios e contexto histórico e social acrescenta o realismo ao romance. Mediante a vida dos camponeses, o eixo histórico e social, o romance é como um alarme espiritual que nos avisa e nos faz refletir não só sobre a realidade de determinada época histórica, mas também sobre as nossas atitudes perante a vida real, levando a que refletamos sobre a nossa existência e o nosso papel e valorizemos tudo o que tivermos no caminho do futuro.

1.4.3 Estilo de escrita

A literatura da China tem uma história muito longa. De acordo com a pergunta de partida que colocam Martin Kern e Robert Hegel (2004: 159) na resenha crítica da obra *The Columbia History of Chinese Literature*, talvez devêssemos nos questionar se é possível falar de história da literatura chinesa. Com a pergunta, estes dois autores querem chamar a atenção do leitor sobre o facto de a história da literatura chinesa ser a história de uma literatura que, como afirma Victor Mair, “aborda questões como a vaga distinção entre prosa e poesia, a fronteira incerta entre ficção e teatro, a interação inefável entre língua escrita e falada” (*apud*, Kern; Hegel: 2004: 160) descobrindo “A natureza multifacetada da literatura chinesa, com contornos variáveis e transformação caleidoscópica, os seus lineamentos subtis e verdades duradouras” (*ibid.*). Nela, podemos distinguir entre uma tradição oral, mais antiga, e uma tradição escrita que começa com a fixação dos primeiros textos canónicos chineses ligados às diversas escolas de pensamento. Nesta tese não podemos aprofundar o tema da literatura da China, se não de forma muito sucinta e introdutória, para o efeito assinalo quatro obras de referência para quem gostava de começar a estudar este tema: “A Guide to Chinese Literature” (2017) e a “The Columbia History of Chinese Literature” (2012),

²⁰ A “Grande Revolução Cultural Proletária”, *wenhua dageming* 文化大革命 (1966-1976) foi um grande evento político e uma mudança crucial na história da República Popular da China (RPC), pelo então líder do Partido Comunista Chinês, Mao Zedong (1893-1976), cujo objetivo era neutralizar a crescente oposição que lhe faziam alguns setores menos radicais do partido, em resultado do fracasso do plano económico, “Grande Salto Adiante” (1958-1960), cujos efeitos acarretaram a morte de milhões de pessoas devido à fome generalizada, conhecida como a Grande Fome Chinesa. Essa luta de classes de dez anos em larga escala causou danos sem precedentes à cultura tradicional e à economia do país (Jian e tal, 2006: xxxix).

da qual existe também uma versão resumida,²¹ para uma introdução sobre a literatura da China em geral e, finalmente, “Contemporary Chinese fiction writers: biography, bibliography, and critical assessment” (2016), para uma panorâmica sobre alguns autores de narrativa contemporânea da China. Embora esta tese seja pensada principalmente para um público lusófono, é importante assinalar algumas obras em chinês, para este efeito assinalo a tese de mestrado em tradução de Li Yunyun (2018), onde o leitor poderá encontrar uma lista bastante exaustiva de obras sobre e de Yu Hua em chinês. Permito-me de acrescentar a esta lista, apenas um apontamento, isto é para melhor entender o estilo de escrita de Yu Hua seria necessário estudar e ler a obra completa de Lu Xun (1881-1936) e aprofundar autores não chineses como, por exemplo Yasunari Kawabata (1899-1972), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Franz Kafka (1883-1924), Gabriel García Márquez (1927-2014), e Jorge Luís Borges (1899-1986).

O estilo de escrita de Yu Hua no romance *Viver* consiste em duas grandes características: linguagem simples e abordagem narrativa.

No que respeita à linguagem, é aplicada uma linguagem simples e fácil de entender no romance, de modo a criar personagens reais com que o leitor se consiga facilmente identificar. O autor mergulha na vida típica de aldeia, escolhendo a linguagem folclórica. Ainda que a obra aparente um carácter simplista, não parecendo possuir qualquer característica extraordinária ou extremamente cativante, consegue comover os leitores com a força de uma derrocada de sentimentos que deixam uma marca intensa a quem passa pelas páginas do romance. Entre as personagens mais frequentemente utilizadas, os camponeses simbolizam a honestidade, a lealdade e a simplicidade, e a linguagem dos camponeses é pura e simples. Em *Viver*, o autor expressa a esperança de viver, numa linguagem muito concisa e simples. Na verdade, quanto mais simples a estrutura da frase, mais transparente o seu significado e mais inspirador se tornam estas para os leitores. Por exemplo, quando a sua mulher Jiazhen estava a morrer, o protagonista Fugui pensava: “por mais amarga e dura que tenha sido a vida de uma pessoa, quando se sente perto da morte tenta sempre encontrar algum consolo” (Yu; Nabais, 2018: 164). Deste modo, o estilo e o tom da escrita conseguem alcançar diretamente a profundidade da alma dos leitores, deixando-os imaginar o que passou com o protagonista, para não desistir na sua luta para

²¹ *The shorter Columbia anthology of traditional Chinese literature* (Mair, 2012).

sobrevivência.

A narrativa literária apresenta-se de várias formas, que “compreendem o romance, a novela, o conto e a epopeia”.²² Yu Hua explora novos estilos na abordagem narrativa, seguindo as influências de grandes escritores que marcaram o seu estudo literário (cf.1.1). Atribui grande importância à exploração e desenvolvimento de técnicas narrativas, tendo aprendido continuamente com os clássicos mundiais, até conseguir obter a essência das técnicas narrativas que hoje põe em prática nas suas obras. Em obras anteriores de Yu Hua é frequente encontrarmos a descrição do foco de narração²³ na terceira pessoa,²⁴ porém, na obra *Viver* nota-se uma alteração desta característica, refletindo as influências dos estilos de escrita de diversos autores mundialmente conceituados, e de grande referência para Yu Hua nesta fase da sua vida (cf.1.1), em *Viver*, o foco de narração muda para a primeira pessoa, uma vez que a utilização da primeira pessoa estreita a distância entre personagens e leitores. O próprio autor afirmou que a história de Fugui é tão miserável e tão trágica, que se fosse contada na terceira pessoa não conseguiríamos ter uma visão plena da perspectiva que o próprio Fugui detém sobre a sua vida (Nabais, 2019). O protagonista conta a sua própria experiência, tornando a linguagem do romance mais real e natural, de tal forma que expressa as emoções mais sinceras e estimula a ressonância emocional dos leitores. Além disso, a característica de maior realce na narrativa de *Viver* é a linha dupla de narrativa (Zhang, 2019: 24). O autor cria dois narradores (eu - pessoa que coleta canções populares e camponês Fugui), completamente desconhecidos, que se encontraram em certo dia e passam uma tarde e uma noite a conversar, dando oportunidade ao homem velho de contar a história de toda a sua vida. A existência de um “eu” - a pessoa que coleta canções populares -, por um lado, leva à história de

²² *Infopédia* - Dicionários Porto Editora. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$texto-narrativo](https://www.infopedia.pt/$texto-narrativo) [Consultado a 2 de fevereiro de 2020]

²³ “Focalização” (proposto por Gérard Genette), também designado por “foco de narração” (C. Books e R. P. Warren), “ponto de vista”(teóricos anglo-americanos), “foco narrativo”(em especial, no espaço brasileiro), e “perspetiva narrativa”, consiste num dos modos de regulação da informação na ficção. Carlos Ceia. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narrativa/> [Consultado a 2 de fevereiro de 2020]

²⁴ A enunciação surge tanto na terceira pessoa, predominando a função referencial ou informativa da linguagem, quanto na primeira pessoa, quando o narrador assume o papel de personagem. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$texto-narrativo](https://www.infopedia.pt/$texto-narrativo) [Consultado a 2 de fevereiro de 2020]

Fugui; por outro permite interpretar com calma a imagem do velho da perspectiva de um “outro”, um espetador. O surgimento deste “eu” interrompe a narrativa das memórias do velho Fugui, para que o ritmo narrativo do romance seja bem controlado.

Na ordem narrativa, o romance adota o método de retrospectiva (*ibid.*: 24). O romance é contado através de recordações, intercaladas com descrições da situação real, com o intuito de evitar que os leitores fiquem demasiado imersos em tristes pensamentos, deixando-os refletir mais profundamente sobre os sentimentos veiculados pelo narrador. Este processo de fragmentação pelo autor pode atingir diretamente o coração dos leitores, fazendo com que sintam a mesma tranquilidade interior do velho Fugui após o sofrimento de toda uma vida.

Quanto ao método de descrição, opta-se pelo simbolismo no romance, sendo uma ponte de ligação entre o objetivo e o conteúdo das obras literárias. “Em vez de tentar ofuscar o objetivo principal do artigo, é na profunda orientação psicológica do autor para os leitores que reside na essência do simbolismo” (Pan, 2019: 104), ou seja, a maneira como este escritor expressa determinadas emoções e pensamentos através de uma contrapartida objetiva é o que aqui vem a ser identificado como simbolismo. No romance, por exemplo, viver é o símbolo da morte; a estrada é o símbolo da passagem que une a vida e a morte; o boi velho simboliza o velho Fugui, dando-lhe personalidade e com a qual conversa. Em vez de tentar transmitir aos leitores pensamentos objetivos e racionais, a estratégia do simbolismo aplicado pelo autor tenta evocar nos leitores “estados subjetivos da mente” (Kovcses, 2006: 63). Por exemplo, “Fugui (nome do boi velho de Fugui, tendo nome igual) é o bom companheiro, mas às vezes também pode ser preguiçoso. Mas as pessoas também são assim, não podemos dizer que só os bois sentem preguiça” (Yu, 2018: 182). Esta autenticidade da arte torna toda a obra extremamente opulenta. Aos olhos de Tiago Nabais, Yu Hua consegue manter o equilíbrio, fazendo até com que os momentos trágicos se tornem mais marcantes, com um sentido mais honesto e realista, permitindo-nos ver aquelas personagens de uma forma muito mais humana (Entrevista, 2019).

Capítulo 2 - Enquadramento Teórico-Metodológico

No que toca aos estudos de tradução, segundo Eugene A. Nida, terá sido com o advento da primeira tradução em latim da *Odisseia*, por volta de 240 a.C., que se começou a considerar seriamente algumas questões práticas de tradução, por um grupo de teóricos que surgiu na Roma antiga (Nida, 1964: 2). Os “estudos em tradução” foram designados pela primeira vez como uma disciplina académica em 1972 por James Holmes (1988) durante um seminário ao qual seguiu a publicação do seu artigo,²⁵ onde foram apresentados o objetivo e escopo destes estudos. Desde então, os estudos em tradução mostraram uma tendência para a diversificação - transcendendo o modelo tradicional de linguística e passando a contar também com aspetos do foro histórico-cultural, geográfico e comportamental.

Na China, a prática da tradução parece ter sido muito mais antiga. Dados históricos apontam para que esta prática se tenha realizado há mais de 3.000 anos (Xia, 2006: 2). Contudo, os documentos sobre a tradução na China remontam a mais de 2.000 anos, tendo sido esta iniciada com a tradução dos sutras budistas. Destacam-se a “supervisão e o controlo do governo por meio do estabelecimento de escritórios de tradução para intérpretes e tradutores oficiais na Dinastia Zhou Ocidental (*Xi Zhou* 西周, 1046-771 a.C.)” (Luo, 2009: 14). Sob o contexto do atraso geral dos estudos de tradução, a importância da “compensação” em tradução recebe a devida atenção só mais recentemente. O presente capítulo conta com os contributos teóricos dos estudiosos ocidentais e chineses que desenvolveram a temática em questão.

2.1 Introdução e evolução do conceito de “compensação” na tradução

Na Europa, só a partir do século XX se começou a sentir gradualmente a necessidade de compreender e estudar de forma mais sistemática o conceito de “compensação” no contexto da tradução. É digno de atenção que, em comparação com outros ramos de estudo em tradução, o estudo da teoria da “compensação” ainda se encontra muito à margem de outros conteúdos suscetíveis de investigação, por isso, se considera relativamente atrasado. Foi só em finais da década de 80 do século XX, que os

²⁵ *The Name and Nature of Translation Studies*, apresentação do artigo na 3ª Conferência de Linguística Aplicada em Copenhague.

investigadores começaram a definir o conceito de “compensação” de forma mais rigorosa. Neste processo, depararam-se com a complexidade da definição deste termo autores como Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet que sugeriram uma primeira definição em 1958 (Klaudy, 2008: 163-164).

Na China, o conceito de “compensação” tem vindo a ser desenvolvido nos últimos tempos, com o intuito de fornecer estratégias mais apropriadas de tradução, empenhando-se os estudiosos que estudam este tema na procura de métodos eficazes. O subcapítulo que se segue sublinhará as teorias modernas de “compensação” - ocidental e chinesa - de maior realce, proporcionando-nos uma melhor percepção do enquadramento de estudo destas teorias, de forma a preparar-nos adequadamente para a busca pelas semelhanças e relação implícita entre as mesmas.

2.1.1 Perspetiva ocidental

Já anteriormente foi referido, o conceito de “compensação” surgiu primeiramente em **Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet**, oferecendo um grande contributo no que respeita às operações gramaticais. Na obra *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation* estes autores mencionam que “a compensação é como a técnica que mantém a tonalidade de todo o texto, introduzindo, como uma variante estilística em outro local do texto, o elemento que não pode ser fornecido no mesmo local pelos mesmos meios” (Vinay e Darbelnet, 1995: 199) Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet concentraram-se mais ao nível gramatical de modo a garantir uma transmissão de informações mais formal e estilística na tradução.

O conceito de “compensação” foi desenvolvido por **Santor Hervey e Ian Higgins** (1992: 35), definindo “a ‘compensação’ como uma técnica para compensar a perda de características importantes do TP através da replicação dos efeitos do TP aproximadamente no TC, recorrendo a outros meios que não os utilizados no TP” (Hervey, 1992: 37-38). Estes autores aplicam o resultado dos seus estudos principalmente na “compensação pragmática”. É exatamente devido ao escopo da compensação estabelecido por estes autores que o estudo da compensação acabou por apresentar ambiguidades na definição deste conceito a longo prazo, permitindo aos investigadores pragmáticos de compensação ter um ponto de referência relativamente clara.

Não existem no mundo duas línguas idênticas. **Eugene A. Nida** (1964: 156) assegura que “não pode haver correspondência absoluta entre línguas, portanto, é impossível existirem traduções totalmente exatas”. Não obstante, no início dos estudos não foram discutidos os temas da “perda” e da “compensação”, e à medida que notaram que existia uma grande perda de conteúdo semântico, Eugene A. Nida e Charles Taber dedicaram-se a estudar este fenómeno no âmbito da tradução, que podemos analisar em detalhe em *The Theory and Practice of Translation*, introduzindo os métodos de aplicação da compensação na tradução das expressões idiomáticas e de significados figurativos (*apud*, Nida, 1969: 106). Um dos obstáculos frequentemente encontrado no processo de tradução tem origem nos significados culturais especiais. Eugene A. Nida enfatiza as marcas culturais em *Language, Culture, and Translating* (1993) e nomeia as estratégias de compensação baseadas no isomorfismo (Nida, 1993: 116-123).

A proposta de “compensação” de **Mona Baker** é descrita na obra da sua autoria intitulada *In Other Words: A Coursebook on Translation* (1992), onde combina a linguística com estudos culturais. A sua análise foca-se na questão de “equivalências” lexical, gramatical, textual e pragmática, destacando o valor cultural e fornecendo-nos estratégias de compensação que reduzam a perda de particularidades linguísticas e culturais nas expressões idiomáticas e expressões fixas (Baker, 1992: 63-78). Esta autora propõe cerca de oito estratégias para lidar com a falta de equivalentes linguísticos diretos.

Desta forma, abriu-se caminho para o estudo da teoria cultural na área de tradução, onde se destacam os trabalhos de Susan Bassnett que serviram de base para muitos dos académicos que exploraram esta vertente cultural da tradução. A ideia de “transformação cultural” proposta por **Susan Bassnett** (1998: 123) é usada para ilustrar o foco do estudo nas complexas dimensões culturais envolvidas durante o processo de tradução. Susan Bassnett acredita que o objetivo da tradução é alcançar a “transformação cultural”, exigindo que as “assimetrias culturais” da LP sejam preservadas na tradução o máximo possível. Mesmo que as marcas culturais não possam ser traduzidas diretamente, podem ser transmitidas, surgindo daqui a estratégia de tradução conhecida como método de “estrangeirização como principal fator e domesticação como complemento”. No processo de reconciliação das diferenças culturais, a tradução literária apresenta um carácter mais criativo. A tarefa

do tradutor é preservar as características culturais da obra, especialmente sistema de símbolos próprios da identidade cultural, deixando aos leitores aproximar-se a uma nova cultura, para que pessoas com diferentes origens culturais possam realmente usufruir da comunicação intercultural.

Aos olhos de alguns teóricos, a tradução é a obra do tradutor. A abordagem do tradutor e teórico norte-americano **Lawrence Venuti** apresenta a perspectiva de “um entendimento da tradução como reescrita e transformação” (*apud*, Martins, 2010). Tal como é aludido por Lawrence Venuti (1995: 1), a tradução não é de facto apenas uma tradução, mas é um “original”, que reflete a personalidade ou intenção do escritor estrangeiro, ou o significado essencial do texto estrangeiro. Ele aponta o facto de “assimetrias, injustiças, relações de dominação e dependência existirem em cada ato de tradução, em cada ato de colocar o traduzido ao serviço da cultura tradutora” como o maior escândalo da tradução (Costa, 2013). No livro de Lawrence Venuti *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995) denota ainda a invisibilidade do tradutor nas culturas britânica e norte-americana, de modo a produzir um efeito de transparência no próprio discurso, ou seja, fruto da manipulação da língua de tradução feita pelo tradutor, “levando os leitores a encararem a tradução de um texto estrangeiro como se este houvesse sido originalmente escrito na LP” (Martins, 2010). Cabe ao tradutor decidir qual dos efeitos do texto é prioritário no contexto próprio da tradução (Lopes, 2004: 114).

Peter Newmark defende que “a compensação é utilizada principalmente para compensar a perda de significado, efeito sonoro, metáfora ou efeito pragmático numa parte de uma frase noutra parte ou numa frase contígua” (2001: 90). As estratégias de compensação baseiam-se no tipo e na função do texto. Newmark define a cultura como um modo de vida e as suas manifestações peculiares inseridas numa comunidade que aplica uma linguagem específica como meio de expressão. Assume que ocorrerão problemas de tradução em relação a palavras culturais, a menos que haja sobreposição cultural entre a LP e a LC (*ibid.*: 94).

Pelo exposto, retiramos que vários foram os académicos que se esforçaram para compensar as perdas em tradução apresentando diversas estratégias. Nota-se por isso uma preocupação crescente em suplementar a informação existente e a procurar melhores métodos de compensação cultural.

2.1.2 Perspetiva chinesa

A situação na China é semelhante à do Ocidente: a teoria da “compensação” surgiu após a década de 80 do século XX juntamente com a introdução da moderna teoria de tradução.

O *Estudo de Compensação da Tradução* de **Xia Tingde** constitui a primeira monografia sistemática sobre a introdução à compensação na teoria da tradução, ilustrando nitidamente a importância da compensação na tradução, bem como os conceitos de compensação das teorias tradicionais da China e do Ocidente, além de analisar os estudos modernos sobre a compensação na tradução.

Xia Tingde (2006: 10-28) aponta três razões como causa principal do atraso nos estudos sobre a compensação na tradução:

- 1) Falta de valorização dos estudos de tradução e a falta de instituições especializadas de ensino e pesquisa em tradução;
- 2) A existência de um entendimento geral limitado relativamente à natureza da linguagem e da tradução, e a necessidade de familiarização com as culturas estrangeiras;
- 3) Natureza da dissimulação e relativização das perdas no processo de tradução. O autor sublinha que a dissimulação possui fatores linguísticos objetivos (gramaticais, lexicais, pragmáticos, estéticos relacionados com a tradução literária) e fatores subjetivos humanos (relativos ao autor, tradutor e leitor).

Um dos objetivos de maior destaque do estudo de compensação em tradução é fazer com que as partes envolvidas no processo de tradução (tradutores e estudiosos de tradução) reconheçam a necessidade de utilizar os métodos de compensação de modo a que lhes seja possível produzir trabalhos de alta qualidade para o público-alvo; em sentido mais amplo, elevem a posição da compensação nos estudos de tradução e, assim, promovam o desenvolvimento abrangente dos mesmos (*ibid.*: 28).

Xia Tingde defende que, “para a definição de compensação na tradução, especialmente na tradução literária, não só se restringe ao nível de comunicação, como também é necessário ter em conta os aspetos estético e cultural da linguagem literária. A compensação consegue eliminar muitos obstáculos, em termos de língua, cultura e pragmática, que não podem ser superados pela conversão convencional de

s ímbolos superficiais, além de maximizar a restauração de vários significados e valores estéticos perdidos devido a diferenças linguística, social e cultural” (*ibid.*: 67-68).

Com base em várias definições encontradas na sua análise, o autor apresenta uma definição própria da compensação na tradução: baseada na língua de chegada (LC), complementada por outros meios de língua, que estejam em conformidade com a especificação ou norma da LC, de acordo com o tipo de texto e o objetivo da tradução, repara ou compensa perdas potenciais, ou que ocorram durante o processo de tradução (*ibid.*: 68). Pode dizer-se que esta definição complementa aspetos que não são cobertos por outras definições, como o tipo de texto e a finalidade da tradução.

Ke Ping, outro pioneiro contemporâneo nos estudos de compensação na tradução, cuja teoria de compensação se baseia na semiótica e linguística modernas, defende que as “assimetrias culturais” entre a LP e a LC conduzem à perda da tradução (*ibid.*: 178). A partir da perspectiva semântica, oito estratégias de compensação: anotação, amplificação contextual, mudança de perspectiva, especificação, generalização, adaptação e tradução a posteriori,²⁶ explorando a racionalidade e limites destas técnicas. Esta listagem de estratégias descreve-se como um grande progresso no estudo de compensação da tradução chinesa (Ke, 1991: 108-138).

Li Changsen escreve em *Aspetos Teórico-Práticos de Tradução - Português/Chinês* (2002) que “um recetor que não pertença ao contexto cultural sentirá um vazio de significado ao encontrar “assimetrias culturais” e não poderá relacionar de forma coerente a informação no texto e a semântica fora dele” (Li, 2002:117). Como tal, “a tradução é uma atividade cultural mais do que linguística, cuja compensação pode ocorrer mediante a paráfrase e transliteração” (*ibid.*:108-112). É preciso dar grande importância ao fenómeno da mudança semântica num texto, que deve ser resolvido de várias maneiras em combinação com o contexto, e enfatizar a identidade de biculturalismo do tradutor, quer dizer, o fenómeno de mudança semântica é, portanto, um fenómeno de grande importância, cuja a sua resolução deve ser cuidadosamente analisada de acordo com o contexto específico, permitindo que o tradutor aplique e demonstre os seus conhecimentos alargados de ambas as culturas com que trabalha.

²⁶ Tradução aplicada de Alves (2016: 120).

Todas as técnicas de compensação propostas apresentam um ponto em comum, que é ter a “equivalência” como objetivo.

2.2 Teoria de “compensação” de Eugene A. Nida - “Equivalência Dinâmica”

Eugene A. Nida em *Toward a Science of Translating* (1964) definiu dois tipos de “equivalência” - “Equivalência Formal” e “Equivalência Dinâmica”. Enquanto a primeira se concentra na mensagem, tanto na sua forma quanto no seu conteúdo; “a tradução recorrendo à equivalência dinâmica, visa a naturalidade total da expressão e tenta relacionar o recetor em termos de comportamentos relevantes no contexto da sua própria cultura”(Nida, 1964: 159).

Em *The Theory and Practice of Translation* (1982), Eugene A. Nida apresenta o conceito de “Equivalência Dinâmica”, conceito este que veio a trazer grandes contributos para o desenvolvimento dos estudos de tradução, nomeadamente através da introdução de uma perspectiva linguística com fortes conexões culturais. Nesta obra podemos ler que “Em busca da equivalência natural mais próxima da informação original, esta é definida em termos do grau em que os recetores da mensagem na linguagem de chegada respondem à mensagem da mesma forma que os recetores na linguagem de origem”(Nida e Taber, 1982: 24). Neste processo selecciona-se o recetor como o centro da comunicação, provocando uma mudança de foco: passa-se da análise da forma da mensagem para a reação do recetor ao receber a mesma. É um conceito de grande importância para a análise das estratégias de tradução literária e das marcas culturais na LP.

Em *Language, Culture, and Translating* (1993), Eugene A. Nida para facilitar o entendimento da “Equivalência Dinâmica”, designou este conceito de “Equivalência Funcional”. Mais concretamente, Eugene A. Nida definiu-o “como uma comparação entre forma como os recetores do texto original entendem e apreciam um determinado texto e a forma como os recetores do texto traduzido compreendem e apreciam o texto traduzido” (Nida, 1993: 116). É, portanto, enfatizado o papel que a cultura tem no contexto na tradução. Esta nova designação de “Equivalência Funcional” é uma retificação de “Equivalência Dinâmica”, que visa excluir eventuais mal-entendidos que possam advir da interpretação do termo “dinâmico”, passando a dar maior ênfase à noção de “função” (*ibid.*: 124). Esta obra representa um momento de viragem no

âmbito dos estudos de tradução. A teoria da “Equivalência Dinâmica” é o núcleo da teoria de tradução de Eugene A. Nida e, após ter sido traduzido para chinês no início da década de 80, as suas teorias tiveram um grande impacto na China. Concluímos desta análise que a teoria da “Equivalência Dinâmica” tem oferecido uma grande ajuda para o entendimento e resolução de problemas de equivalência de sentido com que essencialmente todos os tradutores se confrontam durante os seus momentos de tradução transcultural.

Podemos acrescentar também que a tendência dos estudos em tradução de Eugene A. Nida sofreu uma alteração de foco, onde inicialmente eram privilegiados os fatores linguísticos e passando mais tarde a privilegiar os fatores socioculturais. A meu ver, para alcançar o mesmo efeito de leitura, é imperativo que os fatores culturais não sejam ignorados, dado que os símbolos culturais recebidos pelos leitores da LP também devem alcançar os leitores da LC. Claro que, é difícil obter o mesmo efeito de leitura, e este também não deve ser o único objetivo a considerar, mas será sempre imprescindível encontrar um equilíbrio entre os fatores culturais da LP e da LC, permeando as informações necessárias para aproximar o leitor da LC o máximo possível àquilo que seria o efeito final do TP na sua língua original.

Um dos principais objetivos desta dissertação é destacar os métodos de atenuação das “assimetrias culturais” sob a teoria da tradução equivalente, de modo a melhorar o efeito de leitura dos leitores da LC e transmitir-lhes informações culturais do TP. Deste modo, é necessário sublinhar aqui a importância das estratégias de compensação na tradução, com objetivo de aperfeiçoar a teoria da equivalência.

A equivalência dinâmica não consegue transmitir a mensagem original na sua totalidade, uma vez que as assimetrias culturais penetram todos os aspetos da linguagem. Julga-se que “a reação do recetor da LC nunca pode ser idêntica, pois os cenários culturais e históricos são diferentes” (Nida, 1964: 24).

A teoria da tradução de Eugene A. Nida passou pelas fases da linguística descritiva, da teoria comunicativa e da semiótica social. No entanto, quer da perspectiva do conteúdo quer da do desenvolvimento, a teoria da tradução de Eugene A. Nida torna-se mais completa só depois da sua combinação com fatores sociais e culturais.

A categoria da “Equivalência Dinâmica” contribuiu para uma valorização da tradução, proporcionando uma perspectiva completamente nova com que olhar o ato de traduzir,

nomeadamente promovendo um aumento das comunicações interlinguísticas e interculturais entre países distintos, como acontece entre a língua portuguesa e a língua chinesa. Na análise das estratégias de compensação na tradução das “marcas culturais” aplicadas pelo tradutor Tiago Nabais que seguem, serão tomadas em consideração as teorias que acabamos de descrever neste capítulo.

Capítulo 3 - Estratégias de Compensação e Correspondência Cultural na Tradução

A “compensação” em tradução, serve para colmatar - dentro do possível - perdas inevitáveis que ocorrem durante o processo de tradução. George Steiner (1975: 47) afirma que a comunicação humana é equivalente à tradução, por isso, uma vez que a comunicação é possível, a tradução também é possível. O horizonte da traduzibilidade promete uma identidade que tem a possibilidade de deslocar o entendimento sacrificial de suas próprias origens (Longinovic, 2002: 9). Isto é reconhece-se que a traduzibilidade origina um vasto leque de hipóteses para o tradutor, no entanto, ainda que seja possível traduzir, a cultura torna o processo de tradução mais difícil. Em qualquer tradução, partindo do pressuposto que haverá algum tipo de “perda” de conteúdo semântico, o objectivo de um bom tradutor será o de minimizar o mais possível este acontecimento (Nida, 1969: 106).

Ao longo da redação da dissertação, emergiu que grande parte destas “perdas” de conteúdo semântico são principalmente causadas pelas “assimetrias culturais”. Com este intuito, tentei concentrar a minha atenção principalmente nos nomes próprios, nas expressões idiomáticas, nas metáforas, entre outros elementos específicos da língua chinesa presentes no romance *Viver*. Finalmente, este capítulo terá como objetivo expor as estratégias de compensação utilizadas por Tiago Nabais na tradução de marcas culturais.

3.1 Definição de Compensação da Tradução

A compensação em tradução não encontrou até hoje uma definição uniformizada e reconhecida por todos. Diferentes teóricos ocidentais e chineses propuseram as suas definições do que interpretam como compensação da tradução (cf.1.1). O condicionamento cultural faz com que o tradutor se depare com diversos tipos de questões, prevendo também a aplicação de certos ajustes que podem e devem ser feitos nesta transferência de conteúdo de uma LP para uma LC (Nida, 1969: 110). A compensação da tradução no presente trabalho indica que o tradutor tenta exercer ajustes das “assimetrias culturais”, de modo a tornar o significado o mais próximo possível do original e transmitir o conteúdo original da informação cultural.

3.2 Classificação de Estratégias de Compensação da Tradução

A escolha das estratégias de tradução é na verdade, subjetivo. Ao abordarmos o tema das estratégias em tradução, é digno de se mencionar dois métodos: a **domesticação** e a **estrangeirização**, sendo estas também as duas apresentadas por Friedrich Schleiermacher. Este autor, no seu artigo *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir* (2003: 237), aponta que as línguas “quanto mais distantes estão uma da outra quanto à origem e ao tempo, tanto mais nenhuma palavra numa língua corresponde exatamente a uma da outra”. A língua chinesa possui uma série de aspetos linguísticos e culturais que a torna diferente do português, é por isso necessário compreender a cultura chinesa se quisermos proceder a uma boa tradução. A tradução à luz da perspectiva cognitiva, como sugere Maria Clotilde Almeida (2000: 117-129) se fundamenta em processos de interação entre experiência individual, social e cultural. Com base na proposta de Friedrich Schleiermacher, Lawrence Venuti (1995: 21-25) analisa os conceitos de domesticação e estrangeirização, entre os quais refere a domesticação como uma tradução de ocorrências culturais no texto original por equivalentes da cultura-alvo, cuja tarefa principal é levar o autor ao leitor, contribuindo para uma melhor compreensão do leitor e melhorando a legibilidade e apreciação do texto; por outro lado, a estrangeirização reside em elementos presentes no texto original preservados e não substituídos por elementos culturais equivalentes, fazendo com que as diferenças culturais sejam respeitadas, mantendo e demonstrando as características do estilo de linguagem de chegada. De forma generalizada, as estratégias de compensação abordadas mais à frente têm por base estes dois conceitos, que possuem um papel orientador neste trabalho, focalizado na compensação da tradução cultural. Com base nas estratégias acima referidas, dividir-se-á a compensação da tradução em cinco categorias: anotação; transliteração e interpretação; adaptação; paráfrase; generalização.

3.2.1 Anotação

Segundo Peter Newmark (2001: 91), numa tradução as “notas” consistem em informações adicionais, evidenciando as assimetrias entre a cultura da LP e a cultura da LC, mas podendo também ser encaradas como estratégias linguísticas. Consoante

os tipos de tradução, as “notas” poderão integrar a **transliteração**²⁷ **com anotação e tradução literal com anotação**. “Quando o tradutor interpreta a informação a traduzir deve considerar os seus significados concretos. Como tal, este deve esforçar-se, na medida dos possíveis, para manter o significado original na tradução, ainda que se trate de algum elemento exclusivo da cultura da LP” (Nida, 1969: 111). Caso os leitores queiram entender as características da literatura estrangeira, provavelmente a tradução literal será o melhor método para se transmitir o estilo original. Por um lado, mesmo assim, é possível que se percam informações e que se criem ambiguidades no processo de tradução, motivo pelo qual a anotação representa um método eficiente com o qual é possível transmitir da forma mais concreta possível o texto da LP, de forma a que os leitores da LC alcancem as mesmas mensagens, sentimentos e informações que os leitores do texto original.

Por outro lado, dependendo da posição das notas no texto, também se pode classificar as mesmas em **anotação no texto** (nota de rodapé) e **anotação fora do texto** (nota final). “As notas do autor surgem na tradução em rodapé, nas próprias páginas onde são referenciadas, ao passo que na edição original surgem como notas finais, colocadas no final do livro” (Pinho, 2011: 228). Assim sendo, em que circunstâncias é que se usam estas duas formas de paratexto? Eugene A. Nida (*ibid.*: 111) oferece duas sugestões: (1) aquelas relacionadas situações históricas específicas, nas quais a explicação normalmente precisa de aparecer na mesma página que o episódio descrito; e (2) aquelas que são de carácter mais geral e podem, portanto, frequentemente ser colocadas num glossário ou tratadas em algum tipo de tabela de pesos e medidas. Tendo em conta a extensão do texto, o tradutor tem a responsabilidade de controlar o limite do mesmo, garantindo que o TC transmita completamente o significado implícito sem grande redundância.

²⁷ Romanização/Latinização, na presente dissertação, refere-se especificamente ao uso de *pinyin* 拼音, que significa “fonética” (literalmente: “som soletrado”). O *pinyin* é atualmente o método de transliteração mais utilizado para o chinês mandarim. Os estudiosos usaram muitos sistemas diferentes de ortografia para traduzir palavras do chinês para o inglês. O sistema *pinyin* foi adoptado em 1979 pelo governo da República Popular da China (Schomp, 2009: 9).

3.2.2 Transliteração e interpretação²⁸

A tarefa principal da tradução é o conteúdo das informações, como reitera Eugene A. Nida, o sentido deve ter prioridade (Nida, 1969: 13). Sempre existirem “assimetrias culturais” entre a LP e LC, o tradutor deverá fornecer uma determinada interpretação para a tradução. Na maioria dos casos, as informações suplementares poderão ser diretamente intercaladas no corpo da tradução. É comum também adicionarem-se interpretações, quer sejam de conteúdo explicativo quer sejam modificadores descritivos.

3.2.3 Adaptação

Peter Newmark (2001: 91) define a adaptação como o “uso de um equivalente reconhecido entre duas situações.” Sendo uma questão de equivalente cultural, o método de adaptação refere-se à tradução recorrendo a palavras que tenham a mesma frequência de uso que as palavras-fonte, mas que geralmente tenham o tato da cultura da LC (Ke, 1991: 126). Eugene A. Nida insiste que línguas e culturas podem ter um ponto de equilíbrio entre si desde que se encontrem equivalentes de tradução adequados e se reorganize a forma e a estrutura semântica das informações de maneira apropriada. Digno de atenção é que, de modo a não criar mal entendidos sobre os conteúdos culturais da LP, os aspetos característicos da cultura da LC devem aparecer de forma discreta, e quase imperceptível, em comparação com os da língua original. Pelo exposto, os tradutores deparam-se com elevados requisitos de compreensão linguística, de domínio de ambas as culturas e de conhecimentos semânticos de modo a que possam selecionar os “equivalentes” mais adequados para cada tradução.

3.2.4 Paráfrase

Peter Newmark (2001: 90) define a paráfrase como “uma amplificação ou explicação do significado de um segmento do texto. É usado num texto ‘anónimo’ quando está mal escrito ou tem implicações e omissões importantes”. A estratégia de tradução literal não revela, por vezes, a intenção original do TP, dado que esta privilegia mais a

²⁸ Neste sentido, refere-se à “explicação”.

forma do que o significado. Nesta circunstância, a paráfrase é um método bastante utilizado pois é possível explicar aos leitores diretamente o significado implícito subjacente às marcas culturais. O tradutor é mais concentrado no sentido do que na estrutura do texto. No entanto, quando determinadas marcas culturais são imprescindíveis, por serem conceitos importantes da cultura da LP, o método de paráfrase não é aconselhável, uma vez que a omissão de marcas culturais resultará numa perda de informações que o autor pretende transmitir.

Tendo em conta as “assimetrias culturais”, a fim de descobrir o significado implícito presente em determinado contexto e transmitir a intenção verdadeira do autor, “nem sempre a tradução direta é a mais eficaz ou bem-sucedida, às vezes torna-se necessário viajar por entre os sentidos” (Alves, 2016: 29). Quando existe uma assimetria cultural entre o termo da LP e o termo utilizado na LC, no processo de tradução, é de salientar transmitir a sua generalidade, tentando encontrar a relação entre as duas línguas utilizando as estratégias de compensação tentando não perder o significado da marca cultural original.

3.2.5 Generalização

A compensação em tradução não significa simplesmente adicionar “ingredientes” ao texto original. Trata-se de uma estratégia que transmite claramente o sentido do TP por via concisa e generalizada. Mas o que deve ser garantido é que “o tradutor se compromete a não omitir o conteúdo original de acordo com a sua vontade pessoal, transmitindo de forma direta o significado do texto original” (Ke, 1991: 121). Quando uma expressão que tem uma longa história cultural, mas que não possui uma grande importância num determinado contexto, caso esta seja traduzida literalmente e na sua totalidade, afetar a coerência e o significado contextuais, levando a que os leitores-alvo desviem o olhar do conteúdo principal. A generalização é de certo modo, uma estratégia para compensar a tradução literal.

3.3 Análise das Estratégias de Compensação da Tradução usadas por Tiago Nabais

Em comparação com outros géneros de tradução, a tradução literária, nomeadamente a tradução de romances, necessita de ter em atenção não apenas o significado, mas também as conotações culturais de cada termo. Um romance pode conter uma série de expressões que não tenham equivalência noutras línguas, e isto acontece normalmente com elementos muito vinculados à cultura da LP que nalguns casos são intraduzíveis. Neste subcapítulo, serão analisados alguns elementos vinculados à cultura, como, por exemplo, nomes próprios, expressões idiomáticas, entre os outros. Neste contexto será estudada a aplicação de estratégias de compensação pelo tradutor Tiago Nabais com base nas “assimetrias culturais” presentes no romance *Viver*.

3.3.1 Marcas culturais e tradução

Cada autor, seja ele romancista ou poeta, ou ambos, tende de trazer para o mundo literário a sua experiência. Escrevia Tzvetan Todorov (2010: 91) que é preciso conhecer uma sociedade antes de transpor-la num romance, a literatura - continua o mesmo autor - é “mais densa e mais eloquente que a vida quotidiana” [...] “nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo nela se tornar mais pleno de sentido e mais belo” (*ibid.*: 24) e “longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, [a literatura] permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano” (*ibid.*). A literatura é marcada pela cultura e a tradução de textos literários é, por vezes, “esbarrar com contextos culturais marcantes de um povo, de uma cultura, e que, só dificilmente, encontram eco numa outra cultura, numa outra língua” (Jorge, 2001: 220). O estudo das marcas culturais em literatura será o foco deste subcapítulo, ao qual seguirá a classificação e delimitação das características de expressões com valor cultural, cuja tradução depende muito da investigação e compreensão dos significados atribuídos aos valores intrínsecos de uma cultura. Tendo em mente, como dizia Edward Said (1994: xxv) que “as culturas estão todas envolvidas umas com as outras; nenhuma é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e nada monolíticas”.

3.3.1.1 conotação de marcas culturais

O termo “cultura” foi definido pela primeira vez por Edward Tylor, em 1817, como um conjunto complexo, interdependente e de interação múltiplas entre conhecimentos, crenças, leis, tradições, artes, costumes e hábitos de um determinado conjunto de seres humanos constituídos em sociedade.²⁹ As expressões, que contêm conotações culturais do próprio país, distinguem-se em grande medida das de outros países. Uma obra literária possui sempre uma grande quantidade de “marcas culturais”, isto é uma série de elementos característicos de uma língua e representativos de uma cultura (i.e. expressões idiomáticas, metáforas, trocadilhos, interjeição, sistema de medidas, entre outros). As “marcas culturais” estão na origem de grande parte das assimetrias que se podem encontrar entre a LP e a LC e são condicionantes culturais que influenciam a redação de um texto (tanto o TP, bem como o TC). Segundo a classificação de Nida, as “marcas culturais” podem ser classificadas com base nos domínios da ecologia, da cultura material, da cultura social e da cultura religiosa. Finalmente, as “marcas culturais” são conceitos operacionais baseados na relação linguístico-cultural serão abordados na análise que se seguirá.

3.3.1.2 classificação de marcas culturais

Durante muitos anos, Eugene A. Nida esteve envolvido na tarefa intercultural de tradução da Bíblia, daí ter uma grande ligação com o tema da língua e cultura, sublinhando a relevância da cultura na tradução. Segundo a classificação proposta por Nida na sua obra *Toward a Science of Translating* (1964), a “cultura” é dividida em cinco categorias: material, social, religiosa, linguística e estética. O autor afirma que o leque de experiências humanas comuns é suficientemente semelhante para fornecer uma base de compreensão mútua. “Certamente as semelhanças que unem a humanidade como espécie cultural são muito maiores do que as diferenças que a separam” (Nida, 1964: 55).

Adaptando o seu pensamento a Eugene A. Nida, Peter Newmark complementou a classificação de “cultura” com os seguintes pontos: (1) ecologia, (2) matéria, (3) sociedade, (4) organizações, costumes, atividades, procedimentos, conceitos e (5)

²⁹ Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$cultura](https://www.infopedia.pt/$cultura) [Consultado a 29 janeiro de 2020]

gestos e hábitos (Newmark, 2001: 95).

Com base nas duas classificações de Eugene A. Nida e Peter Newmark acima apresentadas, iremos analisar algumas “marcas culturais” que se apresentam no romance *Viver*.

- “Marcas culturais” no domínio da **ecologia** referem-se normalmente a termos geográficos, os quais apresentam as suas especificidades. Peter Newmark exemplifica esta categoria apresentando a tradução do termo “planalto”, traduzido em espanhol como “mesa” e em italiano como “altipiano” e “tabuleiro” em português do Brasil (Newmark, 2001: 96). O mesmo critério poderá ser adotado para palavras referentes à flora e à fauna de um país. No romance existem determinados elementos geográficos, como é o caso de *campo* (*tian* 田) e *boi* (*niu* 牛),³⁰ dado que os camponeses chineses aproveitavam a força do boi para executar as tarefas agrícolas mais pesadas. Estes são, portanto, dois termos em torno da cultura ecológica chinesa.
- “Marcas culturais” no domínio da **cultura material** referem-se a termos, como sugere Peter Newmark (2001: 95) relativos à alimentação e à culinária, mas também ao vestuário ou ainda à arquitetura, aos meios de transporte, entre outros. Sendo a cultura chinesa - pelo menos durante uma sociedade essencialmente agrícola (Leowe & Shaughnessy, 1999: 46) implementou toda uma série de métodos e ferramentas agrícolas específicas. Para regar, por exemplo, os agricultores utilizavam “a bomba de corrente de paletas quadradas (*shuiche* 水车) no século I d.C., alimentada por uma roda de água ou boi puxando um sistema de rodas mecânicas” (Bakers, Lanslor & Eskelner).

³⁰ *Wo kandao laoren de jibei he niubei yiyang youhei, liangge jinru chuimu de shengming jiang zai na kuai guban de tiandi geng de huahua fandong, youru shuimian shang xianqi de bolang.* 我看到老人的脊背和牛背一样黝黑，两个进入垂暮的生命将在那块古板的田地耕得哗哗翻动，犹如水面上掀起的波浪。(Yu, 2012: 5) Tradução: As costas do velho estavam tão enegrecidas como as do boi, e os dois, que se aproximavam já do ocaso das suas vidas, faziam a terra rijá revolver-se, levantando como que pequenas ondas. (Yu; Nabais, 2018: 10)



Figura 2 - Sistema de irrigação por roda de água (Song, 2004a: 27)³¹

Ainda poderão ser trazidos como exemplos nesta categoria outros utensílios que aparecem no romance tais como a enxada (*chutou* 鋤頭)³² e a foice (*liandao* 镰刀).³³ Estes utensílios ainda hoje são usados frequentemente. Os objetos feitos de palha como é o caso de sapatos de palha (*caoxie* 草鞋)³⁴ e cordas de palha (*caosheng* 草绳)³⁵, também são considerados típicos da tradição camponesa chinesa.³⁶

³¹ *Tiangong Kaiwu* 天工开物 ou *A Exploração das Obras da Natureza*, era uma enciclopédia chinesa compilada por cientista da dinastia Ming (1368-1644) Song Yingxing 宋应星. “É um trabalho científico e técnico abrangente na China antiga e o primeiro trabalho abrangente sobre a produção agrícola e artesanal do mundo e é chamado de ‘enciclopédia de tecnologia’ por estudiosos europeus” (Song, 2004: introdução).

³² *Fengxia gen zhe wo, kang zhe ba chutou qu di li jue digua*. 风霞跟着我，扛着把锄头去地里掘地瓜。 (Yu, 2012: 108) Tradução: Fengxia vinha comigo, passávamos o dia de enxada na mão a escavar a terra em busca de batata-doce. (Yu; Nabais, 2018: 110)

³³ *Wo yong liandao shi, ta geng bu fangxin, shi shi shuo*: “Fugui, bie ba shou ge po le.” 我用镰刀时，她更不放心，时时说：“福贵，别把手割破了。” (Yu, 2012: 39) Tradução: Quando usava a foice, ela (a mãe) ficava ainda mais agitada, e repetia o dia todo: “Fugui, vê lá não cortes uma mão.” (Yu; Nabais, 2018: 42)

³⁴ *Wo chuan zhe suiran polan keshi gangan jingjing de yifu, jiao shang shi wo niang bian de xin caoxie, yao jincheng qu le*. 我穿着虽然破烂可是干干净净的衣服，脚上是我娘编的新草鞋，要进城去了。 (Yu, 2012: 46) Tradução: As roupas que vestia estavam gastas e velhas, mas pelo menos estavam limpas. E nos pés trazia sapatos de palha novos, feitos pela minha mãe. (Yu; Nabais, 2018: 49)

³⁵ *Liangge nianqing ren na zhe caosheng he biandan jincheng qu hou, duizhang pei zhe cheng li qing lai de fengshui xiansheng zai cun li zhuan you kai le, shuo shi yao zhao yi kuai fengshui baodi zhu gangtie*. 两个年轻人拿着草绳和扁担进城去后，队长陪着城里请来的风水先生在村里转悠开了，说是要找一块风水宝地煮钢铁。 (Yu, 2012: 82) Tradução: Os jovens foram à cidade, levando consigo fortes cordas, e depois o chefe de equipa pediu também

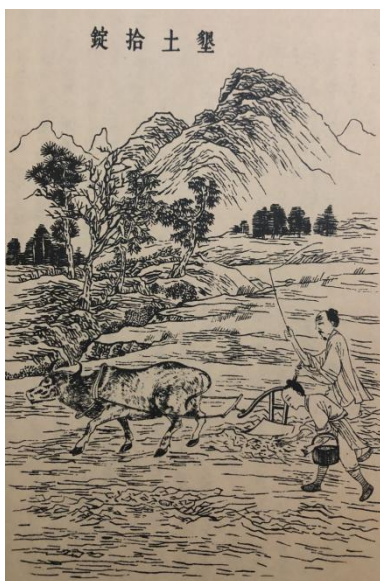


Figura 3 - Modo de lavar a terra com o auxílio dos bois (Song, 2004b: 366)



Figura 4 - Sachar ervas com enxadas (Song, 2004a: 44)

que se mandasse vir um mestre de *feng-shui*, para que desse uma volta pela aldeia e indicasse o local mais auspicioso para se realizar a cozedura do a ϕ . (Yu; Nabais, 2018: 86)

³⁶ Sendo que o segundo tipo seria feito manualmente com a principal função de amarrar as colheitas.



Figura 5 - Corda de palha feita à mão³⁷

Conhecido como “Traje Nacional” da China, o vestuário tradicional feminino mais representativo na China, o *qipao* 旗袍, remonta à década de 1920 em Xangai. “Só a partir do final da década de 1920 é que o *qipao* se tornou dominante entre as representações de roupas femininas em anúncios e revistas de moda” (Finnane, 1996: 106-109). Como parte indispensável da cultura chinesa de vestuário, *qipao* mostra perfeitamente a silhueta das mulheres chinesas e, ao mesmo tempo representa um modelo estético que conjuga a simplicidade e generosidade das mulheres da Ásia oriental. Portanto, como cultura material, *qipao* é um símbolo que representa a China, bem como a beleza e o encanto orientais.



Figura 6 - *qipao*³⁸

³⁷ Figura disponível em:

<https://image.so.com/view?q=%E6%89%8B%E6%90%93%E8%8D%89%E7%BB%B3&src=srp&correct=%E6%89%8B%E6%90%93%E8%8D%89%E7%BB%B3&ancestor=list&cmsid=abb29f571155ea761d7fc8b8096cdfbb&cmras=0&cn=0&gn=0&kn=0&fsn=60&adstar=0&clw=284#id=2bf845b22419874991104b4cf2dcfb4e&currnsn=0&ps=52&pc=52> [Consultado a 30 de janeiro de 2020]

³⁸ Figura disponível em: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%97%97%E8%A2%8D#/media/File:Qipao.jpg> [Consultado a 30 de janeiro de 2020]

- “Marcas culturais” no domínio da “**cultura social**” - Peter Newmark (2001: 98) sublinha que neste âmbito será necessário distinguir entre questões conotativas e denotativas, isto é necessário distinguir entre aquilo que Werner Koller (1995: 192) definiu como conceito da equivalência denotativa (*denotative Äquivalenz*) e da equivalência conotativa (*konnotative Äquivalenz*), segundo as quais será muito difícil encontrar equivalências na tradução de termos relativos a jogos. Esta categoria inclui uma ampla variedade de termos relacionados também com costumes folclóricos, histórias nacionais, etc. Poderão fazer parte desta categoria as bodas. Nos casamentos tradicionais chineses, o vermelho é uma cor auspiciosa que simboliza a prosperidade. Os trajes dos noivos e todas as decorações das suas casas são a vermelho, ostentando assim uma atmosfera feliz. Os ocidentais acreditam que a cor branca representa pureza e perfeição, sendo um símbolo da harmonia no casamento. Devido às assimetrias entre as culturas tradicionais chinesa e ocidental, em termos de contextos geográficos e costumes populares, existem grandes diferenças entre os costumes e culturas de casamento chineses e ocidentais, pelo que se destaca o procedimento dos casamentos chineses e ocidentais. Por exemplo, o procedimento do casamento tradicional chinês obedece rigorosamente às regras - “Três Documentos e Seis Ritos”³⁹ - entre as quais o rito da cerimónia nupcial é iniciado com o transporte da noiva. Por entre o cortejo nupcial, destacava-se uma liteira (*huajiao* 花轿), que transportava a noiva, ou seja, “esta é transportada num palanquim com grande pompa e aparato, que é feito com muita perfeição e propositadamente para este fim, com a sua porta que se pode fechar por fora, sendo muito ornamentado com sedas” (Amaro e Justino, 1998: 105). Segundo o *Grande Dicionário Enciclopédico* (*Cihai* 辞海), *huajiao* 花轿 é uma cadeira ricamente decorada onde a noiva ficava sentada durante o casamento na antiguidade. No dia do casamento tradicional chinês, o noivo dirigia-se à casa da noiva para a encontrar com o casamenteiro, parentes e amigos. O noivo só podia acompanhar a noiva de volta à sua própria casa utilizando a liteira

³⁹ Os “Três Documentos” eram cartas formais que as duas partes trocavam por ocasião do envio de prendas, da carta de intenções e do encontro dos noivos. Os “Seis Ritos” consistiam no pedido do nome da rapariga com a hora, dia e ano do seu nascimento para ler o seu horóscopo; levar estas informações a um geomante que fazia a sua leitura para ver se eram compatíveis entre si; a entrega à família da futura nora de uma prenda; aceitação pela apresentação das prendas de noivado; pedido de data da cerimónia nupcial; e retiro da noiva. António Pedro Pires. Do Casamento Tradicional ao Casamento Contemporâneo (Amaro e Justino, 1998: 95-126).

(*huajiao* 花轿) depois de a saudar.⁴⁰ Desta forma tinha a intenção de exibir a riqueza e a posição social da família. Nos dias de hoje, mantém-se a tradição só que o noivo dirige-se para casa da noiva com um carro enfeitado com flores e laços coloridos, acompanhado pelos seus amigos.



Figura 7 - Liteira do casamento chinês tradicional⁴¹

- “Marcas culturais” no domínio da **organização social - termos religiosos**. Na tradição filosófica e religiosa tradicional chinesa, o Confucionismo, é um modo de vida que discute os elementos-chave da doutrina confucionista. Esta aborda os “Três Caminhos”: o caminho do céu, o caminho dos seres humanos e o caminho da harmonia. O Confucionismo apresentou um sistema humanístico que definiu e redefiniu o código moral-político-religioso por meio de uma “ética da virtude” e enfatizou a suprema importância do carácter pessoal e a extensão do afeto familiar (Yao, 2000: 69-70).

Também há marcas culturais que são consideradas como provenientes da influência das alusões literárias, mitos, lendas, histórias, bem como expressões idiomáticas.

A mitologia é parte essencial das culturas antigas. Desde muito cedo, “as pessoas criaram mitos para explicar as forças incontáveis e inspiradoras da natureza, como

⁴⁰ Zhang Yu. 2013. *Zhong xi fang chuan tong hun su cha yi zhi yan jiu* 中西方传统婚俗差异之研究 [Estudo sobre as Diferenças entre Costumes Tradicionais Chineses e Ocidentais do Casamento].

⁴¹ Figura disponível em:

<https://image.so.com/view?q=%E4%BC%A0%E7%BB%9F%E8%8A%B1%E8%BD%BF%E5%9B%BE%E7%89%87&src=rel&correct=%E4%BC%A0%E7%BB%9F%E8%8A%B1%E8%BD%BF%E5%9B%BE%E7%89%87&ancestor=list&cmsid=3d2ecb1eb94d422cef0822e2456b1df6&cmras=0&cn=0&gn=0&kn=0&fsn=60&adstar=0&clw=284#id=2f33bdb45e48b61de20186f3f8242596&prevsn=60&currsn=120&ps=178&pc=58> [Consultado a 30 de janeiro de 2020]

trovões, raios, trevas, secas e morte” (Schomp, 2009: 7). À medida que a ciência se desenvolveu, cada vez mais dúvidas sobre os fenômenos naturais passaram a ser explicadas de forma mais racional e científica. Mas o povo não esquece a cultura deixada pelos seus ancestrais, mantendo-a de geração em geração. Por exemplo,

Leigong 雷公, conhecido como o *Senhor Trovão* (divindade relacionada com o trovão), e a sua esposa *dianmu* 电母, ou *Mãe Relâmpago* (divindade relacionada com os relâmpagos), responsáveis pelos trovões e pelos raios (cf. Pregadio, 2008: 629; Ni, 2018: 32-33). Mais tarde, o povo atribuiu-lhes um sentido específico, de deuses associados ao cumprimento da justiça. Assim, os seres humanos que cometem crimes graves e, por algum motivo, não foram punidos pela justiça terrena, geralmente não escaparão da fúria justiceira⁴² do trovão e da eletricidade. Existe um ditado popular, *leigong bu da shuijiao ren* 雷公不打睡觉人, literalmente traduzido como: “O Senhor do Trovão não incomoda quem dorme”. Nas áreas rurais, este ditado não inclui apenas as pessoas que dormem, mas se estende também às pessoas que estão a comer. Não se deve fazer grande barulho e incomodá-las, caso contrário, poder-se-á provocar nos outros indigestão e transtorno gastrointestinal. Yu Hua procedeu a uma adaptação deste ditado no romance *Viver*, *leigong bu da shuijiao ren* 雷公不打睡觉人, dizendo que “não é justo incomodar quem dorme” (Yu; Nabais, 2018: 16).



Figura 8 - *Lei Gong e Dian Mu*⁴³

⁴² Neto, Carlos. Conheça os deuses mais populares da mitologia chinesa. Disponível em: <https://www.hipercultura.com/deuses-populares-mitologia-chinesa> [Consultado a 30 de janeiro de 2020]. Cf. também Ni, 2018, 32-33.

⁴³ Figura disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/546131892295519571/> [Consultado a 30 de janeiro de 2020].

No romance *Viver*, o autor Yu Hua aplica um grande número de expressões com marca cultural: nomes próprios e comuns; expressões idiomáticas, como *chengyu*, *suyu*, e *yanyu*, e linguagem obscena e rude, assimilando os elementos que integram a língua e cultura chinesas. Ao traduzir expressões culturais entre o chinês e o português com grandes “assimetrias culturais”, é difícil encontrar expressões perfeitamente correspondentes na LC, pelo que é de grande importância explorar os métodos de tradução de expressões na perspectiva da viabilização da compensação cultural.

3.3.2 A tradução de nomes no romance *Viver*

É necessário salientar a questão da tradução de nomes em literatura, é algo muito complexo. No romance *Viver* encontramos dois tipos de nomes: nomes próprios e nomes comuns,⁴⁴ que por sua vez expressam o contexto social, histórico e cultural da sua respetiva língua de origem.

A este propósito, Peter Newmark (2001: 35) aborda a tradução de nomes próprios, sobressaindo a questão dos nomes que têm conotações na literatura imaginativa, e sugerindo que o melhor método é primeiro traduzir a palavra subjacente ao nome próprio da LP para a LC. Como os nomes com marcas culturais podem refletir o pensamento do autor e abranger contextos sociais e sabores humanísticos da época em que as personagens vivem, é de realçar que analisamos de forma mais detalhada os nomes surgidos no romance *Viver*.

3.3.2.1 A tradução de nomes próprios

Nomes próprios são palavras que permitem identificar particularmente um exemplar e diferenciá-lo, desta forma, dos restantes exemplares da sua natureza.⁴⁵ Na literatura, referem-se a nomes de pessoa, país, local, obra, marca, cargo oficial, etc.

Nomes próprios de pessoa são símbolo partilhado em qualquer cultura do mundo e uma forma crucial pela qual as pessoas se podem distinguir. Também, representam um

2020]

⁴⁴ Nomes comuns são os substantivos expressam a *espécie* (homem, menina, cidade, rio, etc.) (Lima, 2001: 112).

⁴⁵ Disponível em: <https://conceito.de/nome-proprio> [Consultado a 30 de janeiro de 2020]

fenómeno cultural que reflete os valores comuns e a orientação de valor das pessoas numa determinada cultura, abrangendo um rico significado simbólico e conotação cultural. Como os nomes próprios são pelo menos traduzíveis, eles são fundamentais na criação de formas de identidade individuais e coletivas (Longinovc, 2002: 6).

“Durante vários milénios, a China era uma sociedade patriarcal e os homens tinham a tarefa de continuar o nome da família, pelo que os chineses só herdavam o apelido do pai...” (Wang, 2015: 74). Se bem que eles possam hoje ficar com apelido da mãe, à medida que a igualdade de género tem vindo a ganhar mais importância e dimensão, a percepção humana da relação sanguínea durante o desenvolvimento fazia com que se mantivesse essa tradição. No que respeita a Portugal, tal como alude Monteiro (2008), a afirmação do filólogo Leite de Vasconcellos “atualmente [no século XX] há muita liberdade na escolha do apelido: cada pessoa toma, por assim dizer, o apelido que lhe parece, de que gosta, ou que lhe convém. Não era assim antigamente”⁴⁶ (Vasconcellos 1928: 327).

Quanto a nomes próprios, há nomes chineses com um caractere ou dois caracteres, cuja extensão não é tão comprida como os nomes portugueses. Em Portugal, durante o período medieval teria inicialmente vigorado, para a maioria da população, um sistema de nome único. Com o tempo, tornaram-se mais frequentes os casos de utilização de um segundo nome (Rowland, 2008). Existem semelhanças na forma de escolher o nome próprio entre a China e Portugal. As escolhas do nome próprio na China têm inspiração nos nomes de locais, datas, estações, tempo de nascimento; animais com conotação próspera; plantas; metais; Deuses da mitologia e figuras de destaque na história; apelidos dos pais; grandes eventos históricos, etc (Bao, 2001: 60-64). Para além destas origens, os critérios de escolha do nome próprio em Portugal também se baseiam nas “escolhas de carácter religioso (o nome do santo ou do dia do nascimento, ou do baptismo da criança, ou de algum santo de devoção particular dos pais), e escolhas de carácter familiar ou de amizade (em que se homenageia algum parente ou amigo, ou o padrinho, dando o seu nome à criança)” (Rowland, 2008).

⁴⁶ Importa sublinhar que o genealogista António Machado de Faria, que publicou em 1951, na revista dos jesuítas *Brotéria*, um excelente artigo sobre “O uso dos apelidos em Portugal”, imputava a indesejáveis “causas estrangeiras” (embora não diga de onde...) o uso dos apelidos paternos em último lugar, bem como a adopção pelas mulheres dos apelidos dos maridos (Monteiro, 2008).

Da mesma forma, sendo uma parte indispensável das obras literárias, os nomes das personagens afetam a primeira impressão dos leitores, uma vez que, por um lado, as personagens do romance representam a personalidade, ocupação e outras conotações da personagem, revelam as suas experiências de vida ou sugerem o seu destino, e transmitem a atitude do autor, que investe todas as emoções e pensamentos nas personagens e espera ter ressonância nos seus leitores; por outro lado, os leitores podem entender o mais rápido possível as personagens no novo mundo criado pelo autor com a ajuda das pistas culturais insinuadas pelos nomes.

Os nomes de pessoa no romance de Yu Hua estão impregnados da cultura tradicional da China, que contém informações sobre as mudanças históricas e reflete as características do desenvolvimento de época, ou seja, o nome da personagem reflete aquilo que a sociedade esperava da vida daquela pessoa de acordo com o contexto em que nasceu. Na tabela 1, podemos observar de forma mais clara este fenómeno. Ao comparar o romance e a tradução do Tiago Nabais, realizou-se uma coleção dos nomes próprios representativos, entre os quais se coligem nomes de pessoas, de modo a alcançar uma observação mais concisa.

Nome da personagem	Tradução do tradutor Tiago Nabais	Conotação cultural
福贵 [fu gui]	<i>Fugui</i>	boa sorte e grande fortuna
家珍 [jia zhen]	<i>Jiazhen</i>	tesouro da família
凤霞 [feng xia]	<i>Fengxia</i>	fénix: auspicioso
有庆 [you qing]	<i>Youqing</i>	sorte e celebração
二喜 [er xi]	<i>Erxi</i>	felicidade a dobrar
苦根 [ku gen]	<i>Kugen</i> com uma nota de tradução “raízes amargas”	estar na raiz da pobreza
长根 [chang gen]	<i>Chang Gen</i>	raiz permanente e sólida
春生 [chun sheng]	<i>Chunsheng</i>	esperança primaveril

龙二 [long er]	<i>Long Er</i>	(sem conotação cultural, como adiante se refere)
刘解放 [liu jie fang]	<i>Liu Libertação</i>	Em homenagem à Libertação da China em 1949

Tabela 1 - Nomes das personagens no romance e suas respectivas traduções

“A escolha dos nomes reflete as expectativas e as ambições dos pais para os seus filhos e, de certo modo, também representa conceitos da moda e dos valores das pessoas em determinado período histórico-social” (Bao, 2001: 54). Analisar o sentido implícito do nome faz com que os leitores tenham um melhor entendimento deste sentido. Resumir-se-ão a seguir todos os nomes de pessoas surgidos na obra com uma análise mais aprofundada no que diz respeito à conotação implícita:

O nome da personagem principal, *Fugui* 福贵, é composto pelo caractere, *fu* 福 ou “sorte”, implicando o conceito de “boa sorte” e “felicidade”,⁴⁷ e pelo caractere, *gui* 贵 que significa “caro” podendo referir também uma posição social alta;⁴⁸ *Fugui* 福贵, significa “boa sorte e grande fortuna”. *Fugui* nasceu numa família rica, arcando com toda a esperança da família Xu, que era a da riqueza e a sorte por companheiras ao longo da vida. O nome *Fugui* 福贵 encaixa-se perfeitamente na cultura tradicional chinesa, representando a esperança dos pais de que o seu filho tivesse uma vida feliz e próspera. O nome, que tem “boa sorte e grande fortuna”, contrasta obviamente com o resto da vida miserável, levando a que se forme uma grande disparidade entre uma vida tranquila e feliz e a realidade que vai sendo construída pelos leitores (Yang, 2015).

O nome *Jiazhen* 家珍, *jia* 家 significa “família” e *zhen* 珍 “tesouro”, possuindo o significado literal de “tesouro da família”. Também há uma expressão idiomática na cultura chinesa, que é *ru shu jia zhen* 如数家珍, cuja tradução literal é “como se

⁴⁷ Dicionário eletrônico *Hanyu Cidian* 汉语词典.

⁴⁸ *Ibid.*

contabilizasse o tesouro de casa”.⁴⁹ A filha do dono do armazém de arroz da cidade devia ter tido uma vida tranquila. Contudo, o casamento com o *Fugui*, especialmente depois das propriedades familiares perdidas pelo marido, esse “tesouro de casa” foi completamente dissipado numa vida dura e amarga. O excesso de trabalho sempre fez com que *Jiazhen* sofresse de osteomalácia. Esta doença e as partidas sucessivas do filho e da filha representaram violentos golpes na sua vida. O nome de *Jiazhen* revela a origem da personagem, contradizendo a posição de tesouro em sua casa, desvia-se da situação trágica dos seus dias árduos depois do casamento (Yang, 2015).

Erxi é genro do *Fugui*, e marido da *Fengxia*. *Erxi* 二喜, *er* 二 significa “dois”, e *xi* 喜 é “felicidade”⁵⁰, que possui uma forte conotação cultural na China. Qualquer coisa que seja feliz e celebrável, pode ser chamada de *xi* 喜. O povo chinês tem o hábito de colar um grande caractere *xi* 喜 vermelho nas casas por ocasião da cerimônia do casamento para expressar a alegria e bons votos. Para *Erxi*, a primeira felicidade é casar com a sua amada noiva, e a segunda é ser pai, já que na cultura tradicional chinesa, a gravidez também é chamada *xi* 喜. A vida feliz compensava os defeitos físicos deste casal, e permitiria que experimentasse a felicidade das pessoas normais. No entanto, as felicidades não duraram muito tempo. Quando *Fengxia* deu à luz um filho, partiu devido às hemorragias, deixando apenas o filho e *Erxi* sozinhos no mundo. Uma desgraça nunca vem só. *Erxi* também morreu num acidente de trabalho. O forte contraste entre as “duas felicidades” e “duas infelicidades”, quer dizer, a transformação rápida e o mapeamento entre felicidade e infelicidade fizeram com que os leitores tivessem uma compreensão mais profunda do nome e do destino dessa personagem (Yang, 2015).

Kugen é filho do *Erxi* e da *Fengxia*, e neto do *Fugui* e da *Jiazhen*. *Kugen* 苦根, cuja tradução literal é “raiz amarga”, é um tipo de planta⁵¹, sendo também uma metáfora para se “estar na raiz da pobreza” (Dicionário Pleco). O filho foi nomeado “raiz

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Kugen* 苦根 refere-se a uma planta que se chama *Lewisia rediviva*, cujo nome inglês é Bitter root, sendo uma pequena erva da família *Portulacaceae*. Pode-se comer na primavera mas no verão tem um sabor amargo. https://www.wildflower.org/plants/result.php?id_plant=LERE7 [consultado a 28 de outubro de 2019]

amarga”, correspondendo ao contexto da época e ao ambiente cultural, e refletindo adequadamente uma vida árdua. De qualquer maneira, viver é sofrer. Logo que *Kugen* nasceu, estava destinado a ser uma criança com vida amarga. O seu nascimento anunciava a morte da sua mãe e nunca sentiu o amor da mãe, sendo acompanhado apenas pelo pai e pelo avô. Alguns anos depois, o seu pai morreu num acidente de trabalho, da íque *Kugen* só pôde depender do avô. A vida pobre fez com que *Kugen* não se alimentasse bem. Ironicamente, *Kugen*, acabou por morrer por ter comido demasiado feijão. O autor define a planta especial “raiz amarga” como o nome de uma criança, que espelha o destino trágico desta e reproduz de forma vívida a sua vida penosa, infeliz e curta (Yang, 2015).

Fengxia 凤霞 é filha do *Fugui* e da *Jiazhen*. *Feng* 凤 refere-se a *fenghuang* 凤凰, “fénix”, o rei dos pássaros nas antigas lendas chinesas, sendo, muitas vezes, usado para simbolizar algo auspicioso e, por vezes, também se refere a coisas bonitas e preciosas. O macho é *feng* 凤, e a fêmea é *huang* 凰⁵². Como o dragão, é considerado um animal nobre e mágico. Ao longo do tempo, as pessoas empregam uma metáfora recorrendo ao dragão e à fénix para descrever o governante supremo e o seu cônjuge, e também para descrever os casais (Yang, 2015). Aparecem no casamento geralmente os caracteres de dragão e fénix para trazer prosperidade, ou seja, fortuna extremamente boa. *Xia* 霞, “luz ou nuvem colorida no céu devido a lapsos de luz do dia antes ou depois do nascer e do pôr do sol”,⁵³ significa uma vida colorida repleta de felicidade, sendo um nome frequentemente usado pelos pais chineses para nomear as suas filhas.

Youqing, filho do *Fugui* e da *Jiazhen*. *Youqing* 有庆, *you* 有 é “ter” e *qing* 庆 é “celebração”. *Youqing* 有庆 vem de um ditado famoso, *ji shan zhi jia, bi you yu qing*; *ji bu shan zhi jia, bi you yu yang* 积善之家, 必有余庆; 积不善之家, 必有余殃 de um dos clássicos da tradição confucionista, o “Clássico das Mutações”, (*Yijing* 易经).⁵⁴ Isso significa que as pessoas, que prodigalizam caridade, receberão mais sorte e celebração; pelo contrário, as que só fazem mal terão mais infortúnios (Zhou, 2015:

⁵² Dicionário eletrónico *Hanyu Cidian* 汉语词典.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cf. Shaughnessy, 2014.

273-274). Pode-se verificar a expectativa da família *Chen* em *Youqing*, que fosse diferente do seu pai *Fugui*, e fosse uma pessoa com boa moralidade e bondade, com uma vida auspiciosa e segura. Na caneta de Yu Hua, *Youqing* morreu por fazer boas coisas, como a dar sangue, não podia haver maior ironia.

Chunsheng, grande companheiro de vida do *Fugui*. *Chunsheng* 春生, *chun* 春 é “primavera” e *sheng* 生 é “viver, crescer, nascer”. Este é o único nome que abrange o significado de “viver”, não obstante o nome, este grande amigo do *Fugui* suicida-se no final, se bem que *Fugui* e *Jiazhen* tivessem tentado dissuadi-lo deste gesto.

Atribuir nomes fáceis de entender e escrever, naquela época também era uma tendência, que mostra, por vezes, quantos filhos há em casa e também releva um baixo nível educacional do povo. Por exemplo, usam-se números, em particular, um, (*yi* 一), dois (*er* 二), três (*san* 三), cujos traços em chinês são muito poucos. *Long'er* 龙二 no romance foi traduzido por transliteração.

Com base nos dados recolhidos, concluímos que a maioria dos nomes chineses assume a função de comunicação social e apresenta, no seu período histórico específico, um significado considerado auspicioso e propenso a atrair felicidade e grandes conquistas ao portador do nome. Esta era, e continua a ser, uma forma de o povo expressar os seus desejos de felicidade e prosperidade quando uma criança nasce, dedicando-se a escolher-lhe o nome que melhor se enquadra à sua situação.

Com base na experiência acumulada ao longo do processo de tradução, chegou-se a conclusão que os métodos de tradução de nomes próprios de pessoa podem ser resumidos da seguinte forma: sendo uma dificuldade reconhecida, a tradução dos nomes das personagens nas obras literárias obriga a um elevado grau de conhecimento cultural por parte do tradutor, levantando problemas de tradução característicos e exclusivos deste tipo de tradução. É essencial entender marcas culturais dos nomes nas obras literárias e traduzi-las de maneira precisa e correta para melhorar a legibilidade das traduções e promover a comunicação eficaz entre as culturas chinesa e portuguesa. A tradução dos nomes dos personagens não é uma conversão simples. O tradutor precisa de considerar vários fatores e empregar um método de tradução, de forma flexível para tentar maximizar a intenção do autor original e manter o estilo de escrita do texto original. Sendo assim, por parte do tradutor, é indispensável transmitir

o sentido cultural implícito, dado que uma boa tradução dos nomes leva os leitores reconhecerem e a memorizarem mais facilmente as personagens.

O tradutor usa o *pinyin* e segue a ordem dos nomes chineses, obedecendo aos costumes tradicionais da China. Isto é o nome chinês é composto por apelido e nome próprio, o apelido é colocado à frente seguido do nome próprio. Se bem que o apelido e nome próprio sejam um fenómeno cultural comum à China e a Portugal, os ocidentais valorizam mais os seus nomes próprios. Enquanto os chineses enaltecem os apelidos, porque o apelido é o emblema de uma família chinesa. O conceito patriarcal feudal chinês defende a supremacia do clã e a moralidade tradicional enfatiza “honrar os seus antepassados” (Bao, 2001: 52). Para os nomes das personagens das obras literárias, aplica-se o método de transliteração para a maioria das ocasiões. O método de transliteração poderá, pelo lado positivo, mostrar a beleza e o sabor original dos caracteres chineses; pelo lado negativo, os leitores da LC geralmente não conseguem receber a informação conotativa atrás dos nomes apenas transliterados, ignorando a delicada intenção e configuração do autor ao nomear as personagens.

Outra estratégia é a tradução literal quando se trata de nomes em homenagem aos grandes eventos históricos, sem correspondência na nomeação europeia. Importa salientar que esta estratégia se poderia especializar em nomes de eventos mais curtos em português, de forma a que se mantivesse a simplicidade de nomeação. Como é o caso do nome *Liu Jiefang* 刘解放, cujo nome próprio *jiefang* 解放 indica a Libertação da China, ou seja, a fundação da nova China em 1949. Podemos conhecer, pelo nome, o período histórico do seu nascimento e ter uma boa perspetiva das melhores mudanças na sua vida. A tradução literal do nome próprio é uma opção que exige mais da capacidade do tradutor.

Por isso, para além da transliteração e tradução literal, a transliteração com notas de tradução no final do livro poderá ser uma estratégia eficaz para compensar a assimetria cultural revelada nos nomes próprios. A meu ver, como a transliteração, recorrendo ao *pinyin* é mais aceitável pelos leitores estrangeiros, poder-se-á aplicar este método de tradução a nomes simples. Acrescentando-se uma nota, caso o nome possua valor cultural difícil de compreender. As palavras têm dois sentidos: o referencial “como símbolos que se referem a objetos, eventos, resumos, relações” e o conotativo “como estimuladoras de reações dos participantes na comunicação” (Nida,

1969: 56). A tradução bem-sucedida não é apenas uma simples transferência do significado referencial, mas também uma conversão do sentido conotativo para maximizar o equivalente pragmático, de modo que a experiência do leitor-alvo se aproxime infinitamente da do leitor original. Existe um grande espaço de pesquisa para a tradução de nomes e a exploração do estudo da cultura da tradução de nomes tem um valor teórico e prático essencial na tradução de nomes.

3.3.2.2 A tradução de títulos no tratamento informal e formal

Do ponto de vista sociocultural, o tratamento reflete a relação interpessoal, que transmite a informação sobre a identidade, a estratificação social e a emoção. Existem dois tipos principais de tratamento: informal e formal. Em Portugal, costuma-se utilizar os pronomes pessoais no caso de tratamento informal, no caso do tratamento formal além de utilizar termos quais “senhor”, “senhora”, “os senhores”, só para citar alguns, pode-se também utilizar títulos honoríficos seguidos do nome próprio. Na China, cada relação de parentesco ou social tem um tratamento correspondente, pelo que existe uma grande quantidade de tratamentos, cada um com o seu significado específico. Nesta seção passa-se à análise de tratamentos recolhidos no romance *Viver*, de forma a elucidar as assimetrias socioculturais em torno dos tratamentos e a encontrar as estratégias de compensação na tradução de chinês para português.

Cada língua tem as suas próprias formas de tratamento, distinguindo-se em relação à quantidade e escala. “Na China, milhares de anos de sociedade patriarcal feudal, bem como conceitos éticos feudais baseados no sistema patriarcal, regulamentaram rigorosamente o pensamento e o comportamento das pessoas” (Bao, 2001: 110), motivo pelo qual na cultura chinesa é considerado educado ser-se humilde e mostrar deferência pelos outros. Verifica-se que a idade é um fator importante que influencia a escolha da forma de tratamento em chinês (Qin, 2008: 414). Tal como resumido por Liu (2017: 14), o tratamento é dividido em tratamento de parentesco e tratamento social, o segundo inclui tratamento por título, tratamento por nomes, tratamento geral,⁵⁵ entre outros.

⁵⁵ Tratamento geral geralmente não distingue rigorosamente a idade, profissão e identidade do locutor, com uma utilização ampla por entre a comunidade social (Liu, 2017: 16).

Em comparação com o tratamento chinês, o sistema de tratamento português (europeu) também é complexo, e dado que “a sociedade portuguesa é uma sociedade bastante hierarquizada e socialmente heterogênea, não surpreende que essa estratificação social tenha contribuído para a criação de uma complexa estratificação do sistema português de tratamento” (Pratas, 2017: 19). Deve-se escolher o tratamento adequado para mostrar a intimidade ou o distanciamento, e a formalidade ou informalidade. Na linguística portuguesa, Luís Filipe Lindley Cintra oferece uma classificação de tratamento português no seu livro *Sobre Formas de Tratamento na Língua Portuguesa* (1986):

- (1) tratamento prenominais: tu, você, vossa Excelência, etc.
- (2) tratamentos nominais: o(s) senhor(s), a(s) senhora(s); o Senhor Doutor; o pai; o António; o meu amigo, etc.
- (3) tratamentos verbais: uma simples utilização da desinência do verbo como referência ao interlocutor-sujeito.

Observa-se que os tratamentos na China e em Portugal apresentam simetrias e assimetrias, por exemplo, os tratamentos nominais portugueses englobam parte dos tratamentos sociais e parte dos tratamentos de parentesco chineses. Ainda mais, pode-se julgar o tratamento implícito de acordo com a conjugação verbal, na China, contudo, raramente há uma frase sem tratamento, tal é considerado sem respeito.

Do capítulo *Funções Pragmáticas e Tradução de Tratamentos no Contexto Social* proposto por Bao (2001: 118-126) recolhi três usos de tratamento: indicar o objeto de referência; transmitir valores emocionais; representar as características da época e as características estilísticas. Luís Filipe Lindley Cintra (1986) fornece mais uma classificação de tratamento subordinada à perspectiva semântico-pragmática: (i) formas próprias de intimidade: *tu*, (ii) formas usadas no relacionamento de igual para igual (ou de superior para inferior) e que não implicam proximidade: *você* (iii) formas de cortesia: *V. Ex.^a, o senhor, o senhor Doutor, o António, o Sr. António, a Sr. Ana, a Dona Ana*, etc. Os valores pragmáticos dos tratamentos em chinês e português aproximam-se e ambos revelam, de certo modo, a identidade dos interlocutores, o contexto específico ocorrido, bem como a posição social.

No romance *Viver* analisaremos sobretudo os tratamentos sociais, pois são aqueles

que normalmente não têm equivalência em português. No processo de tradução é crucial selecionar com precisão os tratamentos que possam transmitir adequadamente o estatuto social do alocutário e a relação entre os dois interlocutores.

Segue-se um resumo da peculiaridade dos tratamentos chineses retirados do romance *Viver*.

Tratamento	Tradução do tradutor Tiago Nabais	Estratégia de compensação
老爷 [lao ye]	Laoye	transliteração com uma nota de tradução
太太 [tai tai]	Senhora	adaptação
少爷 [shao ye]	Shaoye	transliteração com uma nota de tradução
千金 [qian jin]	tesouro	adaptação
小姐 [xiao jie]	Rapariga	adaptação
徐老爷 [xu lao ye]	chefe da família Xu	adaptação
徐家少爷 [xu jia shao ye]	primogénito da família Xu	adaptação
阔老爷 [kuo lao ye]	Patrão	adaptação
阔少爷 [kuo shao ye]	Patrão	adaptação
少奶奶 [shao nai nai]	Menina	adaptação
私塾先生 [si shu xian sheng]	professor da academia particular	adaptação
风水先生 [feng shui xian sheng]	mestre de <i>feng-shui</i>	adaptação e transliteração

老全 [lao quan]	Lao Quan	transliteração
老良 [lao liang]	Velho Liang	tradução literal e transliteração

Tabela 2 - Tratamentos no romance e suas respectivas traduções

Segundo *Grande Dicionário Enciclopédico (Cihai 辞海)* (1979: 1572), *laoye* 老爷 (literalmente: senhor, patrão, senhorio), é um título obsequioso utilizado no tratamento de oficiais da burocracia imperial ou pessoas poderosas da sociedade antiga, i.e. magistrados (Hucker, 1985: 302); a forma dos criados tratarem os seus donos, por isso poderá ser traduzido como “patrão”, mas também indicando os proprietários de terras ou “senhorios”. *Shaoye* 少爷 é utilizado quando designamos os descendentes do *laoye*, sendo também um tratamento formal para tratar com respeito os filhos de outrem. Estes dois tratamentos chineses não têm equivalência em português, por isso, o tradutor, muitas vezes, decide transliterar acrescentando eventualmente uma nota explicativa para que os leitores venham a conhecer o tratamento utilizado na antiga burocracia imperial. Mas nem todos os *laoye* 老爷 e *shaoye* 少爷 foram traduzidos, no romance, utilizando esta estratégia - apareceram mais três formas conforme diferentes contextos de comunicação:

(1) *Wo die he wo, shi yuanjin wenming de kuo laoye he kuo shaoye, women zoulu shi xiezi de shengxiang, dou xiang shi tongqian zhuanglai zhuangqu.*

我爹和我，是远近闻名的阔老爷和阔少爷，我们走路时鞋子的声响，都像是铜钱撞来撞去。
(Yu, 2012: 7)

Tradução: O meu pai e eu éramos **patrões** conhecidos longe e perto. O som que fazia os nossos sapatos quando andávamos pela rua lembravam moedas de cobre a cair umas sobre as outras. (Yu; Nabais, 2018: 12)

O termo *kuo* 阔 é utilizado com função adjetival significando *rico*. *Kuo laoye* 阔老爷 e *kuo shaoye* 阔少爷 descrevem a situação da família naquela época, enfatizando a posição social de Fugui e do seu pai. Sendo terratenentes, *laoye* e *shaoye* são transformados em *patrões*, caracterizando a identidade destas personagens. A meu ver, tendo em consideração a situação também se podia deixar apenas com a transcrição fonética em *pinyin* e por uma nota ou, em alternativa, utilizar o termo “senhorios” em vez de “patrões”.

(2) *Wo zhengyao qu zhua touzi, long'er shenshou dang le dang shuo: “manzhe.” Long'er xiang*

yige paotang hui hui shou shuo: “gei xujia shaoye na kuai re maojin lai.”

我正要去抓骰子，龙二伸手挡了挡说：“慢着。”龙二向一个跑堂挥挥手说：“给徐家少爷拿块热毛巾来。” (Yu, 2012: 19)

Tradução: Quando estava prestes a lançar, Long Er levantou a mão e disse:

“Calma.”

Depois disse a um dos criados:

“Traz uma toalha aquecida para o **primogênito da família Xu**.” (Yu; Nabais, 2018: 22)

Fugui fazia muitas apostas e perdeu várias vezes nos jogos, especialmente contra Long Er. Com o objetivo de recuperar a quantia que tinha perdido nos jogos anteriores, Fugui apostou todo o dinheiro da sua família na última jogada. Ao ver o seu dinheiro a desaparecer mesmo à frente dos seus olhos, Fugui sentiu uma grande angústia pois percebeu que tinha deixado cair na desgraça a sua família. O desenrolar dos acontecimentos, descritos de forma irônica e metafórica, mostram como o primogênito de Fugui perdeu o seu estatuto a favor de Long Er; Fugui ao perder toda a riqueza da sua família e como se tivesse perdido a sua identidade. A tradução *primogênito* (*zhangzi* 长子) evidencia a importância da primogenitura na China. O caso da família Xu não é exceção, prevendo que ele perderia todo o tesouro da família, e nunca mais voltaria a ser *shaoye* (*shaoye* 少爷).

(3)*San ge tiaofu fangxia danzi liao qi yijiao calian shi, na youqianren kan zhe wo han de que shi wo die:*

“Xu laoye, ni yao de huo lai le.”

三个挑夫放下担子撩起衣角擦脸时，那有钱人看着我喊的确是老爹：

“徐老爷，你要的货来了。” (Yu, 2012: 24-25)

Tradução: Os carregadores pousaram as varas com os cestos e levantaram os cantos das camisas para limparem o suor das suas caras. O homem endinheirado olhou para mim mas chamou pelo meu pai:

“**Chefe da família Xu**, está aqui a mercadoria.” (Yu; Nabais, 2018: 29)

Os carregadores ao utilizar o tratamento *chefe* realçam uma assimetria vertical entre locutor (inferior) e interlocutor (superior). Essa mudança representa claramente o contexto social no qual se desenvolve o diálogo, salientando uma hierarquia nas relações e frisando a classe social do carregador.

Porque é que o mesmo tratamento tem diferentes formas de tradução? Com base nos três exemplos acima revelados, é claro que o uso do tratamento acaba por ser submetida ao contexto, podendo também evidenciar a classe social entre os

interlocutores, e as emoções do locutor.

Tendo em consideração a sociedade tradicional na China e a sua divisão em classes⁵⁶, a mulher de um *laoye* era chamada de *taitai* 太太, Senhora, e a mulher do *shaoye* era chamada de *shao nainai* 少奶奶, quer dizer, nora da família rica. Além de significar avó, *nainai* 奶奶 também indica anfitriã/dona da casa embora seja mais uma expressão dialectal, e *shao* 少 é jovem sendo um termo traduzido por *menina*. Apesar de, aqui, a forma de tratamento *senhora* atingir o nível da formalidade, a informação da relação de parentesco perde-se no processo de tradução.

Segundo *Origem das Palavras* (Ci Yuan 辞源) (1979a: 407), *qianjin* 千金 é um tratamento de cortesia para indicar a filha ainda não casada quando comunicam com os seus pais. Nos tempos antigos, as filhas solteiras, sobretudo nas famílias mais abastadas, eram chamadas *qianjin xiaojie* 千金小姐: *qianjin* 千金 significa literalmente “mil *jīn*⁵⁷ de ouro”, implicando algo muito valioso, uma aceção semântica que foi mantida por Tiago Nabais que traduziu este termo como *tesouro*; o uso de *xiaojie* 小姐, *menina*, é um tratamento empregue exclusivamente para se referir a filhas honradas de famílias ricas, pelo menos até ao século XX. O tratamento *xiaojie* 小姐, com a influência de ideias ocidentais e a paridade de género, acabou por não se limitar a ser utilizada para designar as meninas solteiras das famílias ricas (Liu, 2017: 28), mas passou a ser utilizado para designar uma *rapariga*.⁵⁸

⁵⁶ A referência mais antiga às quatro “classes” (*simin* 四民) remonta ao período dos “Reinos Combatentes” (475 -221 a.C.) Cf. 管子對曰:「士農工商四民者,國之石民也 Guan; Zhong; Rickett, 1985. A sociedade chinesa antiga baseou-se por grande parte da sua história imperial nesta hierarquia, em 1925 Mao Zedong propôs uma nova estrutura onde se promovia a paridade de género e a luta de classes e a derrota do capitalismo (representada pelos terratenentes e os senhorios). Disponível em: Mao; Benton, 1985, <http://collections.mun.ca/PDFs/radical/AnalysisoftheClassesinChineseSociety.pdf> [Consultado a 12 de junho de 2020]

⁵⁷ Unidade de peso, de uso comum na China, que equivale a meio quilo. (Nota do tradutor Tiago Nabais)

⁵⁸ No caso não pode ser utilizado para se referir a uma prostituta.

Após a Revolução Xinhai⁵⁹, *laoye* 老爷 foi substituído por *xiansheng* 先生 sempre com o significado *senhor* (Liu, 2017: 26). No romance podemos ler na mesma página os dois termos:

(4) *Wo die zou zai ziji de tianchan shang, ganhuo de dianhu jian le, dou yao shuangshou wo zhu chutou gongjing de jiao yi sheng:*

“Lao ye.”

Wo die zou dao le cheng li, cheng li ren jian le dou jiao ta xiansheng. Wo die shi hen you shenfen de ren, ke ta lashì shì jiu xiang ge qiongren le.

我爹走在自己的田产上，干活的佃户见了，都要双手握住锄头恭敬地叫一声：

“老爷。”

我爹走到了城里，城里人见了都叫他先生。我爹是很有身份的人，可他拉屎时就像个穷人了。(Yu, 2012: 6-7)

Tradução: Passeava pelos terrenos que lhe pertenciam, e os rendeiros que por ali trabalhavam seguravam a enxada com as duas mãos e diziam com respeito:

“Laoye!”

Quando ia à cidade, as pessoas que se cruzavam com ele tratavam-no também por “Laoye”. Era uma pessoa com grande estatuto, mas não se distinguia dos pobres quando chegava a hora de cegar. (Yu, 2018: 11)

Segundo *Origem das Palavras* (*Ci Yuan* 辞源), isto é o primeiro dicionário enciclopédico moderno, o uso do tratamento *xiansheng* 先生 tem uma evolução semântica: nos tempos passados era utilizado para designar os videntes ou peritos em *feng-shui*; passando a ser utilizado como tratamento de professores e letrados idosos; nos tempos modernos, começou a ser usado para tratar as pessoas bem educadas e com estatuto social alto, independentemente do gênero; usam-no para tratar o próprio marido ou o marido de outrem (*Ci Yuan* 辞源, 1979a: 278). No geral, *xiansheng* 先生 refere-se ao tratamento das pessoas cultas e respeitáveis (Liu, 2017: 26). Na maioria dos casos, *xiansheng* 先生 é traduzido por *senhor* em português. Tal como os tratamentos *senhor* e *senhora* são formas de respeito ou cortesia, as quais se opõem a *tu* e *você* em Portugal, pertencendo ao domínio léxico-morfológico e o seu uso depende da menor ou maior familiaridade entre os interlocutores. Quando uma pessoa se dirige a alguém que possui um título profissional ou exerce determinado cargo,

⁵⁹ A Revolução Xinhai (*xinhai geming* 辛亥革命), liderada por Sun Yat-sen, também conhecida como a Revolução de 1911, foi o derrubamento (10 de outubro de 1911 - 12 de fevereiro de 1912) da dinastia Qing e o estabelecimento da República da China. (Grande Dicionário Enciclopédico, *Cihai* 辞海, 1980: 78)

costuma fazer acompanhar as formas *o senhor* e *a senhora* da menção do respetivo título ou cargo (Cunha & Cintra, 2017: 306), como por exemplo *o senhor engenheiro*. No romance, nem sempre é correto traduzir simplesmente *xiansheng* 先生 por *senhor*, dado que no período histórico em que decorre romance *Viver* este tratamento recebeu mais sentidos, por isso o tradutor terá de ter em consideração o contexto no qual o termo é utilizado. *Sishu xiansheng* 私塾先生 é *professor* da academia particular e *fengshui xiansheng* 风水先生 é *mestre de feng-shui*.⁶⁰

Qin Xizhen, na sua obra *Choices in Terms of Address: A Sociolinguistic Study of Chinese and American English Practices* (2008), fez a compilação e análise de 56 diferentes formas de tratamento derivadas de determinados filmes em contextos específicos, explorando o valor que estes tratamentos representam na organização social, do ponto de vista sociolinguístico. A título de exemplo, em chinês, para tratar colegas ou amigos de meia-idade ou mais velhos, adiciona-se o termo *lao* 老 em frente do apelido sendo esta forma considerada mais comum e formal (Qin, 2008: 414). Segundo a explicação do dicionário etimológico antigo, *Shuowen Jiezi* 说文解字, o significado original do termo *lao* 老 é “velho e senil”, cujo significado se estende a pessoas de idade, *laoren* 老人; também significa a piedade filial, que é frequentemente usado para mostrar respeito (Xu, 2017: 155-156). No romance, *laoquan* 老全 e *laoliang* 老良, *quan* 全 e *liang* 良 são apelidos e *lao* 老 é o tratamento que mostra a familiaridade entre Fugui e estes dois, mas implica também que ambos eram mais velhos que Fugui. Neste romance é possível perceber de forma clara que *laoquan* 老全 era uma pessoa de idade, sendo a tradução mais adequada para o nome da personagem “Velho Quan”, tradução esta feita recorrendo ao método considerado mais adequado de modo a alcançar ambos os efeitos quer de caracterização de idade da personagem, indicando que era velho, quer de relação de deferência.

O uso de tratamentos chineses evoluiu, por isso, um tratamento chinês, cuja tradução

⁶⁰ Também conhecido como geomancia, isto é, é um método de adivinhação que interpreta as marcas identificadas no meio ambiente para manter a harmonia entre a casa e a natureza. Os *fengshui xiansheng* 风水先生 eram assim considerados mestres especialistas nesta técnica de geolocalização de lugares propícios. Para mais sobre *Feng-shui*, leia-se: Paton, 2013.

ocorre de acordo com contextos sociais, muitas vezes não tem equivalência em português. É de salientar o refinar do sentido pragmático com base nas informações fornecidas pelo contexto, e a escolha de tratamentos apropriados em português. Em particular, no âmbito da literatura, expressar o tom e a emoção dos locutores ajuda os leitores a perceberem a identidade do alocutário, bem como a ocasião específica da comunicação, com o intuito de estreitar as assimetrias entre duas culturas na forma de tratamento e alcançar a equivalência entre o original e a tradução.

3.3.2.3 A tradução de nomes comuns com marcas culturais

Discutir-se-ão, nesta seção, os nomes comuns mas com marcas culturais encontrados na obra *Viver*, em torno de unidades de medida, vestuário, comida, nomes de locais, ritos, mas também termos ligados à filosofia e ética, bem como termos políticos e institucionais.

“O valor de uma grandeza é geralmente expresso sob a forma do produto de um número por uma unidade. A unidade é apenas um exemplo específico da grandeza em questão, usada como referência” (Inmetro, 2012: 15). Cada país tem o seu próprio sistema de aferição de pesos e medidas. Ao analisar todas as unidades de massa, comprimento, tempo e moeda do romance, descobri que o autor Yu Hua usava as unidades tipicamente chinesas, e estas denominam aquela determinada época e vida. Por exemplo, *kuai* 块, é uma forma coloquial, ou seja, a unidade alternativa para expressar o mesmo valor, unidade básica da moeda oficial chinesa *yuan* 元; *jiao* 角, cuja forma coloquial é *mao* 毛, é um décimo de um *yuan* 元; *fen* 分 é um centésimo de um *yuan* 元. Ao medir a terra na agricultura, os chineses habituaram-se a usar a unidade de área *mu* 亩, equivalente a aproximadamente 666,7 metros quadrados. A unidade de comprimento *li* 里, de uso comum nos tempos passados, corresponde a 500 metros. Quanto à unidade de peso, *jin* 斤 é unidade mais usada na vida cotidiana do povo chinês, e um *jin* corresponde a meio quilo. Embora o *yuan* seja reconhecido no mundo de hoje, os leitores sentir-se-ão ao primeiro olhar, confusos ao encontrar outras unidades chinesas de uso comum, como *kuai* 块, *fen* 分, *mu* 亩, e *li* 里, por isso, a transliteração com notas de tradução é uma estratégia sábia para compensar essa assimetria cultural.

Na antiguidade, *shichen* 时辰 era usado como uma unidade de medida de tempo, um dia inteiro, dividido em doze períodos *shichen* 时辰, que, por isso, *shichen* 时辰 correspondem duas horas (Grande Dicionário *Cihai* 辞海, 1979: 1477). O termo *banshang* 半晌 é uma forma de dialeto para se referir a meio dia, mas também para designar uma ação ou um evento que dura muito tempo. Como estas duas unidades de tempo não são usadas frequentemente na língua chinesa moderna, o tradutor recorre à estratégia de adaptação, convertida em unidade internacional, de forma a chegar ao consenso cultural, e de paráfrase, descobrindo o significado real da intenção do TP.

Unidades de medida	Tradução do tradutor Tiago Nabais	Estratégia de compensação
斤 [jin]	<i>jin</i>	transliteração com nota de tradução
里 [li]	<i>li</i>	transliteração com nota de tradução
时辰 [shi chen]	uma hora	Adaptação
半晌 [ban shang]	bastante tempo	Paráfrase
亩 [mu]	<i>mu</i>	transliteração com nota de tradução
块 [kuai]	<i>kuai</i>	transliteração com nota de tradução
毛 [mao]	moeda	generalização

分 [fen]	<i>fen</i>	transliteração com nota de tradução
---------	------------	-------------------------------------

Tabela 3 - Unidades de medida e suas respectivas traduções

Até mesmo o vestuário é um elemento representativo da cultura material de determinado país, sendo possível diferenciar diversos estratos sociais e papéis na sociedade apenas pela análise do tipo de vestuário utilizado por uma pessoa. Nos nossos dias vestir-se é o resultado de uma sociedade interconectada, onde quase toda a gente veste o mesmo tipo de roupa. Vestir é uma exigência, mas também um produto da cultura. No decorrer do tempo, o estilo e a moda do vestuário têm evoluído, ilustrando um ângulo de vida nas diferentes épocas históricas. “Na antiguidade, os pescadores e caçadores vestiam-se com roupas de pele; o uso de seda e cânhamo foi uma grande invenção; e as roupas de hoje são principalmente de algodão” (Lü, 2017: 25-27).

Para além da túnica de seda, outra vestimenta se destaca no romance, que é *Zhongshan zhuang* 中山装, vestimenta à moda de Zhongshan, porém esta é apenas uma das diferentes traduções e, provavelmente, a menos usual. Sun Zhongshan 孙中山 (1866-1925), ou Sun Yat-sen, pioneiro da revolução chinesa moderna, projetou uma túnica fechada com gola de lapela recta, com quatro bolsos com fecho de abotoar. Trata-se de jaqueta que era “justa e abotoada no centro, com bolsos quadrados no peito e na cintura, e era usada sobre calças com corte ao estilo ocidental” (Finnane, 2008: 183). Denominado como “fato à Yat-sen”, tornou-se popular desde então, sendo uma das roupas mais populares para homens chineses da época. Como Mao Zedong (1893-1976), líder fundador da República Popular da China, usava este fato em público, por isso também ficou conhecido como “fato à Mao”⁶¹. Nas décadas de 1960 e 1970, os homens adultos chineses usavam principalmente o “fato à Mao”. Após a década de 80 do século XX, embora esta vestimenta tenha sido sempre menos

⁶¹ O fato à Yat-sen teve um impacto profundo nos séculos seguintes. Em 1949, quando Mao Zedong emergiu como líder supremo da recém-criada República Popular da China, em vez de escolher o traje de estilo ocidental o fato civil que escolheu usar foi o fato Yat-sen, geralmente conhecido no Ocidente como o fato à Mao, era, na verdade, o fato utilizado tanto pelos nacionalistas bem como pelos comunistas (Finnane, 2008: 184).

utilizada, sobretudo nos centros urbanos, continua a ser uma marca cultural associada à China. Os líderes nacionais chineses costumam vestir ainda hoje este “fato à Yat-sen” quando participam em grandes eventos domésticos.

O tradutor Tiago Nabais traduz *Zhongshan zhuang* 中山装 como “vestido com um casaco ao estilo do presidente Mao”, em vez de “fato à Yat-sen”, que não seria compreensível num contexto europeu, ou “fato à Mao”, dado que estas últimas traduções literais, cuja forma de expressão embora seja próxima da original, perderão o sentido concreto, não transmitindo o que significa realmente um “fato à Yat-sen”.



Figura 9 - Fato à Yat-sen/Fato ao estilo do presidente Mao⁶²

A alimentação distingue-se nos diferentes países, sendo também um símbolo cultural. Em Portugal, come-se diariamente pão, que “simboliza tanto o alimento essencial da humanidade como o elemento de comunicação com o divino, função sagrada que expressa a sua importância no quotidiano das pessoas” (Santos & Gama, 2020: 276). Na China, comem-se *baozi* 包子, um tipo de pão tradicional antigo cozido ao vapor, geralmente recheado com carne ou legumes (Davidson, 2014); e *mantou* 馒头, outro tipo de pão cozido ao vapor, branco e redondo, sem recheio e nenhum sabor (*ibid.*), que acompanha por pratos frios, como por exemplo batatas, algas, tofu seco em tiras finas. Os *baozi* e os *mantou* são típicos dos pequenos-almoços chineses e já são muito conhecidos no estrangeiro, pelo que na tradução se mantém a transliteração com notas de tradução.

⁶² Disponível em: <https://depts.washington.edu/chinaciv/clothing/tmaosui.htm> [Consultado a 15 de junho de 2020]



Figura 10 - *Baozi* (fonte: autora)



Figura 11 - *Mantou*

Há dois tipos de alimentos mencionados no romance que talvez não sejam muito familiares aos leitores estrangeiros: o *songhua dan* 松花蛋 e o *huangjiu* 黄酒.

Songhua dan 松花蛋 trata-se de ovos de pato ou galinha conservados por muito tempo numa mistura uniforme de cal, argila, água salgada, casca de arroz, e cinzas. Os ovos no tempo tornam-se sólidos e ganham um sabor original.⁶³ À manufatura desta iguaria são adicionadas algumas substâncias alcalinas, por exemplo, cal e carbonato de sódio que, durante a marinagem, penetram nos poros da superfície de casca do ovo e reagem quimicamente, resultando num cristal do género da flor de pinha.

(5) *Wo zhangren dangshi de lian jiu he songhua dan yiyang, wo ne, xixi xiao zhe guoqu le.*

我丈人当时的脸就和松花蛋一样，我呢，嘻嘻笑着过去了。(Yu, 2012: 11)

Tradução: Ao ver-me ali, ele ficava com cara de **ovo podre**, e eu arrancava a rir às gargalhadas. (Yu; Nabais, 2018: 15)

Nos tempos de juventude, Fugui passava o tempo nas raparigas e no jogo. O sogro do Fugui, o patrão Chen, era o dono do armazém de arroz. Sempre que Fugui e a rapariga de bordel passavam pela loja, Fugui deixava deliberadamente o sogro contemplá-los e este ficar zangado com esta cena desajeitada. Para descrever a reação do sogro de Fugui e para enfatizar uma cara depressiva e sombria do sogro, Yu Hua utilizou a expressão *songhua dan* 松花蛋, que na construção frásica da LP aparece como similitude: “a cara era como um ovo podre” “*lian jiu he songhua dan yiyang* 脸就和松花蛋一样”; na tradução, na LC, transforma-se em metáfora “cara de ovo podre”.

⁶³ Dicionário eletrónico *Hanyu Cidian* 汉语词典.



Figura 12 - Exterior de *Songhua Dan* (fonte: autora)



Figura 13 - Interior de *Songhua Dan*⁶⁴

No romance o leitor encontra referência ao *huangjiu* 黄酒, literalmente “licor amarelo”, isto é um “licor preparado com cereais, principalmente arroz, milho painço ou trigo produz uma bebida alcoólica por fermentação de cor amarela e com teor alcoólico relativamente baixo”.⁶⁵ Foi traduzido pelo Tiago Nabais como “licor de arroz”, que assim utilizou o método de paráfrase para esclarecer a base desta bebida tradicional da China.

No romance, vale a pena refletir na tradução de certos locais. Passando, primeiro, para alguns nomes de casas de alterne, entre outros locais, também apresentam marcas culturais e traços históricos. Por exemplo:

(6) *Wo nianqing shi chihe piaodu, shenme langdang de shi dou gan guo. Wo chang qu de na jia jiyuan shi danming, jiao qinglou.*

我年轻时吃喝嫖赌，什么浪荡的事都干过。我常去的那家妓院是单名，叫青楼。(Yu, 2012: 10)

Tradução: Nos meus tempos de juventude não houve nada que não fizesse. Comia e bebia bem e passava o tempo nas raparigas e no jogo. O **bordel** que frequentava chamava-se **Casa Verde**. (Yu; Nabais, 2018: 14)

Qinglou 青楼, significa literalmente “Mansão Azul/Verde”. Traduzir o termo *qing* 青 é extremamente difícil, pois este caractere pode tanto indicar a cor verde, como o azul, bem como o preto.⁶⁶ Aqui, porém, o mais importante é assinalar que *qing* 青,

⁶⁴ Figura disponível em: <https://image.so.com/view?q=%E6%9D%BE%E8%8A%B1%E8%9B%8B&src=srp&correct=%E6%9D%BE%E8%8A%B1%E8%9B%8B&ancestor=list&cmsid=f220ab421cad042b7af26c62da8e2a70&cmras=6&cn=0&gn=0&kn=50&crn=0&bxn=20&fsn=130&cuben=0&adstar=0&clw=282#id=ffd6efb4b2c63c918245aed780b0a0c8&currsn=0&ps=87&pc=87> [Consultado a 11 de novembro de 2019]

⁶⁵ Dicionário eletrônico *Hanyu Cidian* 汉语词典.

⁶⁶ Victoria Bogushevskaya cunhou o termo *Grue*, em português “verde-azul” para manter a ambiguidade deste caractere, aliás afirma que o “sincretismo de *qing* 青 tem uma origem intralinguística. Parece plausível que a um

verde-azul, é homófono de *qing* 情, sexo. Na China, os bordéis são muito antigos sendo que os primeiros registos remontam ao VII século a.C.. Durante o período Han, mais especificadamente durante o reinado do imperador Wu, com as grandes mudanças económicas, consequentemente, na sociedade, muitas mulheres abandonadas e dançarinas, antigamente sustentadas por ricos mercadores, passam a juntar-se nos bordéis (Gulik, 2003: 65). Robert Hans van Gulik (*ibid.*) sublinha como as casas de alterne passaram a ser abertas ao público e controladas por privados sendo conhecidas inicialmente como “*changelou* 唱楼” “Mansões de cantoras dançarinas”, ou também *changjia* 唱家, ou “casas de cantoras dançarinas”, para depois serem designadas de *qinglou* 青楼, “Casas Verdes” (green bowers), isto porque as talhas em madeiras eram cobertas de laca verde como as mansões das famílias ricas. *Qinglou* 青楼 era também um termo que inicialmente podia ser sinónimos de burocratas e famílias poderosas. Durante a Dinastia Tang (618-907) estes espaços começaram a ser pontos de lazer e entretenimento, bem como de locais de consumo (Kong, 2003: 111-113). Sendo assim, como descrito no romance, o bordel pode ser designado tanto com o termo *jiyuan* 妓院 bordel e *qinglou* 青楼, “Casa Verde”, que acabam por ser considerados sinónimos. É por causa da introdução no texto original - “bordel que frequentava chamava-se Casa Verde” - que o tradutor, aqui, aplica a tradução literal *qinglou* 青楼. Desta forma, se os leitores estiverem cientes desta informação cultural, estarão muito mais preparados para a leitura da tradução proposta, sem, contudo, perderem o valor cultural do texto original. Aliás, caso o texto original não apresentasse essa informação bem explícita, seria inevitável a perda cultural dos conteúdos traduzidos, que por sua vez resultaria num dífice na receção de informação por parte dos leitores da obra traduzida.

Neste contexto, outro termo, *hutong* 胡同 possui também uma forte marca cultural, sendo específico do dialeto da região Norte da China. Na realidade é um estrangeirismo, introduzido do mongol, *gundun*, literalmente *beco*, para indicar as passagens entre as iurtas. Tiago Nabais optou para traduzir este termo por “ruela”. Hoje os *hutong* 胡同 são considerados a herança cultural de Pequim, capital da

certo momento da evolução do léxico das cores, designasse as cores primárias frias (azul, verde, preto) tendo como hiper-significado ‘preto’. Numa fase mais tardia, o significado geral dividiu-se, mas em algumas combinações o reflexo da unidade anterior permaneceu” (Bogushevskaya & Colla, 2015: 36).

China, visto que “as áreas tradicionais em Pequim, compostas por ruelas (*hutong* 胡同) e ‘complexo de casas com pátio’ (*siheyuan* 四合院) são altamente valorizadas como áreas históricas, económicas e culturais” (Bideau & Yan, 2018: 94). A maioria dos *hutong* é orientado no sentido leste-oeste, sendo estreitos. *Hutong* de Pequim não são apenas uma marca da cidade, mas também o lugar onde os habitantes comuns vivem, sendo representativos da cultura residencial de Pequim.



Figura 14 - *Hutong* de Pequim⁶⁷

Como os *hutong* são marcas culturais da China tradicional e bastante conhecidos a nível internacional, podemos utilizar a estratégia de transliteração e uma nota de tradução para compensar as “assimetrias culturais”, deixando os leitores estrangeiros conhecerem melhor a cultura da LP, sem filtrar esta imagem cultural essencial. Como o contexto da história no romance se baseia na região Norte da China, mas não em Pequim, também se pode traduzir como “ruela” ou “beco”.

Os termos relacionados com os ritos, filosofia e ética são vocábulos de grande peso na apresentação da cultura chinesa. Os chineses são frequentemente distinguidos como um povo particularmente educado. A essência da verdadeira polidez é a consideração pelos sentimentos dos outros (Ku, 2010: 6), ou seja, os chineses são especialmente ligados à etiqueta e ao cerimonial.

Ao contrário de Portugal, cuja população é maioritariamente católica, o povo chinês tem uma expressão religiosa muito diferente que pauta os seus hábitos e filosofias de

⁶⁷ Figura disponível em : https://image.so.com/view?q=%E5%8C%97%E4%BA%AC%E8%83%A1%E5%90%8C&src=tab_www&correct=%E5%8C%97%E4%BA%AC%E8%83%A1%E5%90%8C&ancestor=list&cmsid=644d71a690754fb842ef5f6cb640e895&cmras=1&cn=0&gn=0&kn=50&crn=0&bxn=20&fsn=130&cuben=0&adstar=0&clw=282#id=fe53feb61edf83fef69d282f752ed046&currn=0&ps=91&pc=91 [Consultado a 11 de novembro de 2019]

vida de forma totalmente distinta. Como é o caso de Confucionismo, sendo responsável por moldar os hábitos de vida, a cultura e as expressões linguísticas da China (cf. 3.3.1.2).

Ren 仁⁶⁸ é a grande ideia nova de Confúcio, a cristalização da sua aposta no homem (Anne, 2008: 71) e *xiao* 孝 “piedade filial”⁶⁹ constitui a raiz não apenas de *ren* 仁, mas também da sua prática. Segundo a explicação em *Shuowen Jiezi* 说文解字 (Xu, 2017: 184), a estrutura do caractere *xiao* 孝 é composta por *lao* 老 “idoso” em cima e *zi* 子 “filho” em baixo, representando, de forma figurativa, que o filho tem sempre acima de si o mais velho, devendo-lhe, por isso, respeito e lealdade. Sendo assim, a piedade filial consiste em valorizar e retribuir o afeto dos pais (Lai, 2018: 103). No romance, o termo *xiao* 孝, “piedade filial” muda de morfologia de acordo com diferentes cenários, convertendo-se em adjetivo ou verbo. Na cultura portuguesa não existe um termo equivalente à “piedade filial”, daí resultando numa assimetria cultural. Como é o caso de “*bu xiao de erzi* 不孝的儿子”, em que o tradutor escolheu a expressão mais próxima do original, “filho desnaturado”, uma expressão indica que um filho não respeita os valores essenciais da sociedade chinesa, isto é não presta o devido respeito aos seus progenitores. É assim digno de se realçar a importância da estratégia de adaptação, a fim de minimizar a assimetria cultural.

Para além do confucionismo, o taoismo também floresce no jardim da tradição filosófica chinesa. O taoismo,⁷⁰ associado principalmente aos mestres *Laozi* 老子 e *Zhuangzi* 庄子, é frequentemente explicado como a filosofia do *Dao* 道 - o

⁶⁸ O caractere *ren* 仁 “qualidade humana/senso do humano” é composto do radical “homem” 人 (que se pronuncia igualmente *ren*), e do signo “dois” 二: o homem que só se torna humano em sua relação com os outros (Anne, 2008: 71). A ideia de *ren* 仁 está no cerne dos antigos ideais culturais confucionistas chineses. Isso remonta à ideia inicial de “proteger o povo” na China. Para Confúcio, *ren* tornou-se um princípio ético universal (Lai, 2018: 103). Confúcio esforça-se por definir e criar termos morais como *ren* (benevolência), *li* (rito), *xiao* (piedade filial), *shu* (reciprocidade) em *Lunyu* (Os Analetos de Confúcio) indicam a sua intenção de reformular o padrão moral chinês e redirecionar a sociedade chinesa para ordem e civilização (Lu, 2002: 100).

⁶⁹ A piedade filial é a chave de abertura do *ren* pelo facto de ser a ilustração por excelência do laço de reciprocidade: a resposta natural de uma criança ao amor que lhe dão os pais no contexto geral da harmonia familiar e da solidariedade entre as gerações (Anne, 2008: 74).

⁷⁰ Sobre a diferença entre *daoia* 道家 e *daoiao* 道教, cf. Pregadio, 2008: xvi; 5; 8.

“Absoluto”, embora, como alerta o “Clássico do caminho e da virtude” (*Daodejing* 道德经), a verbalização deste conceito não indique exatamente o significado deste termo (Pregadio, 2008: 304). Segundo Anne Cheng “*Zhuangzi* 庄子 tem em comum com *Laozi* 老子 uma mesma intuição inicial: o Tao, curso natural e espontâneo das coisas, no qual não se deve intervir” (2008: 124). No romance existem certos conceitos relacionados com o taoismo, entre os quais se destaca:

(6) *Duizhang pei zhe cheng li qing lai de fengshui xiansheng zai cun li zhuanyou kai le, shuo shi yao zhao yikuai fengshui baodi zhu gangtie. [...]*

Fengshui xiansheng shuangshou bei zai shenhou, qianhou zuoyou kan le yi hui, zui li shuo:

“Hao difang, hao fengshui.”

队长陪着城里请来的风水先生在村里转悠开了，说是要找一块风水宝地煮钢铁。

[...]

风水先生双手背在身后，前后左右看了一会，嘴里说：

“好地方，好风水。” (Yu, 2012: 82)

O chefe de equipa pediu também que se mandasse vir um **mestre de feng-shui**, para que desse uma volta pela aldeia e indicasse o **local mais auspicioso** para se realizar a cozedura do a go.

[...]

O mestre de *feng-shui* observou aquela zona de vários ângulos, até que murmurou:

“Bom sítio, bom **feng-shui**.” (Yu; Nabais, 2018: 86)

Composto pelos caracteres de “vento” (*feng*) e “água” (*shui*), dois elementos de ação complementar que moldam a natureza, o *feng-shui* é pensamento oriundo do taoismo⁷¹ em relação à situação geográfica e direção de montanhas e rios. Na vivência humana diária, o *feng-shui* é aplicado à escolha da localização de duas formas de habitações, *yang* (casas) para os vivos e *yin* (túmulos) para os mortos (Bruun, 2004: 3). O *feng-shui* exige o conhecimento da superfície da Terra (que é o termo moderno para “geografia”), o estudo de *yin* e *yang* e o domínio de uma tecnologia específica. “Os manuais escritos sobre a técnica de localização de casas e sepulturas podem somente ser entendidos por aqueles versados em astronomia e -

⁷¹ O taoismo designa duas forças naturais opostas: a polaridade *yang*, lado luminoso da montanha, representa qualidades como o calor, a atividade, a luz, o exterior, a expressão, o que sustenta, etc; e a polaridade *yin*, lado sombrio da montanha, representa qualidades como o frio, a quietude, a passividade, a escuridão, o interior, o potencial, a origem, etc. Araújo, Paulo. *Dao Yin Qigong como Arte e Lazer* (Amaro & Justino, 2006: 346). Cf. também Pregadio, 2008.

astrologia que possam usar a bússola especial necessária na geomancia” (Eberhard, 1986: 147-148).

Quando os europeus observaram o *feng-shui* chinês pela primeira vez em meados do século XIX, eles traduziram-no por “geomancia” atribuível à falta de um termo mais preciso (Bruun, 2004). Contudo, como tem sido de considerável interesse para sinólogos e estudiosos ocidentais em várias outras disciplinas há mais de um século, o *feng-shui* chinês, cujo objetivo assenta em otimizar a conjugação de forças e conduzir a uma “vivência harmoniosa com a energia da terra e as leis da natureza” (Pinto, 2018), é cada vez mais reconhecido por um maior número de pessoas no mundo. Sendo assim, o tradutor mantém a forma original e aplica a transliteração para descrever uma crença de 3.500 anos da cultura chinesa. O uso de interpretação, “o local mais auspicioso”, recompensa perfeitamente essa crença peculiar na cultura chinesa, garantindo a integridade de informação e preservando a imagem cultural.

Yang 阳 está associado com o Sol e *yin* 阴 com a Lua,⁷² e se *yang* conota subindo, então *yin* significa descendendo (Coutinho, 1893: 41). A polaridade *yin* e *yang* “preserva a corrente alternativa da vida e do carácter correlativo de toda a realidade orgânica” (Cheng, 2008: 38). Os chineses concebem a realidade “como contígua [que] tende de privilegiar mais o ritmo de cíclico” (*ibid.*). Na língua chinesa existem muitos termos compostos com *yin* e *yang*. No romance, pode ler-se numa frase *yi zhi jiao dou kua dao yinjian qu le* 一只脚都跨到阴间去了 (Yu, 2012: 116), literalmente: já pôs um pé no mundo *yin*, significando que alguém já perdeu metade da vida. O tradutor Tiago Nabais traduziu *yinjian* 阴间 como “outro mundo”, recorrendo à adaptação cultural, porque em português há a expressão de “partir/migrar para outro mundo”, eufemismo relativo à morte (Oliveira, 2015: 376).

O culto dos antepassados e veneração dos ritos fazem parte das práticas divinatórias da China antiga. Os espíritos residem no mundo dos mortos e têm um papel ativo no mundo dos vivos, porém “mais que um espírito do além, os antepassados representam sobretudo um estatuto” (Cheng, 2008: 52) e o grupo de parentesco à base da

⁷² *Yin* e *yang* referem-se, no início, respetivamente, aos nomes das encostas norte e sul de uma montanha, isto é, o hemisfério norte da montanha tende a ser mais frio e escuro enquanto o seu hemisfério sul tende a ser mais quente e claro (Coutinho, 1893: 40-41).

organização social (*ibid.*). No que tange ao conceito de alma no pensamento chinês, os seres humanos possuem dois tipos de alma: um participando da natureza do *yin*, e o outro participando da natureza do *yang*.⁷³ Estes dois elementos da alma tinham nomes diferentes, sendo o mais comum *po* 魄, uma alma terrena relacionada com o *yin*, e *hun* 魂, uma alma etérea relacionada com o *yang* (Smith, 1958: 173). Como estes conceitos não têm correspondência na cultura portuguesa, necessitam de utilizar a estratégia de paráfrase. Por exemplo, diz-se *xia de diu le hun* 吓得丢了魂, literalmente: ficar assustado quase perdendo *hun*, significando “ficar branco de medo”. Desta forma, no romance, há uma expressão em que se diz *hui guo hun lai* 回过魂来 com a tradução de “despertar do choque”⁷⁴, que ilustra de maneira inteligente a grande pancada de que o protagonista sofria.

No romance *Viver* encontram-se alguns termos políticos. Cada um deles está relacionado com determinada época histórica (cf.1.4.2). Como a tradução da linguagem política é “a tradução de textos que utilizam uma língua especializada utilizada por uma comunidade de especialistas” (Cavaco-Cruz: 2012: 36), consideramos a tradução da linguagem política como uma tipologia da tradução técnica. Vejamos a tabela a seguir:

Termos da linguagem política	Tradução do tradutor Tiago Nabais	Estratégia de compensação
土地改革 [tu di gai ge]	reforma agrária	tradução literal

⁷³ O ser humano existe como resultado da interação mútua dessas duas forças primárias, *yin* e *yang* (Smith, 1958: 173). Anne Cheng, ao descrever o *Clássico das Mutações* (*Yijing* 易经) refere: “as elaborações dos confucianos e dos taoistas convergem numa mesma intuição do sopro vital (*qi* 气) como mutação, entendendo-a em termos de ‘vida que gera a vida’ ininterruptamente e os segundos em termos de Vazio que, sendo por excelência virtualidade, é paradoxalmente a raiz da vida, enquanto qualquer coisa chegada ao ‘cheio’ endurece e se deteriora” (2008: 38).

⁷⁴ *Zheshi qiang pao sheng you xiang le qilai, yixie zidan chao zheli feilai. Wo he chunsheng yixiazi hui guo hun lai, ganjin xiang laoquan jiao: “ni kuai huilai.”* 这时枪炮声又响了起来，一些子弹朝这里飞来。我和春生一下子回过魂来，赶紧向老全叫：“你快回来。” (Yu, 2012: 58) Tradução: Foi então que recomeçaram os tiros, e algumas balas vieram na nossa direção. Eu e Chunsheng despertámos do choque e gritámos para Lao Quan: “Volta já para aqui.” (Yu; Nabais, 2018: 61)

人民公社 [ren min gong she]	comunas populares	tradução literal
包产到户 [bao chan dao hu]	sistema de quotas de produção por agregado familiar	paráfrase
记工分 [ji gong fen]	sistema de pontos; pontos de trabalho	paráfrase
大字报 [da zi bao]	<i>dazibao</i>	transliteração com nota de tradução
标语 [biao yu]	palavras de ordem	paráfrase
纸帽子 [zhi mao zi]	chapéu de papel	tradução literal
走资派 [zou zi pai]	seguidor da via capitalista	paráfrase
娃娃兵 [wa wa bing]	bebês-soldado	tradução literal
红卫兵 [hong wei bing]	guardas vermelhos	tradução literal
青天白日旗 [qing tian bai ri qi]	bandeira com o céu azul e o sol branco	tradução literal
白色统治 [bai se tong zhi]	tiranía reaccionária	paráfrase

Tabela 4 - Termos da linguagem política no romance e suas respectivas traduções

Lu Xing (2004: 29) aponta, na sua obra *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution: the Impact on Chinese thought, Culture, and Communication*, que a linguagem tem uma função de socialização capaz de unificar membros do mesmo grupo, e isto é particularmente relevante para a compreensão da retórica da Revolução Cultural, na medida em que o uso de *slogans*, canções e rituais moldou profundamente os padrões inconscientes de pensamento e as visões de mundo para o povo chinês. Os *dazibao* 大字报 escritos em tinta preta com pincéis em grandes folhas de papel e colados nas paredes ou em cartazes, feitos especialmente para uma multidão ler em pé foram a principal forma de comunicação de massas durante a Revolução Cultural. As massas usavam *dazibao* como veículo eficaz para expressar as suas opiniões (Jian; Song & Zhou, 2006: 13).



Figura 15 - *Dazibao*⁷⁵

A cor é um atributo visual de algo resultante da luz que emite, transmite ou reflete, conetando o visualizador a um objeto mais rapidamente do que qualquer outra característica de identificação. É usada como um código simples para significar conceitos e sistemas complicados (Akçay; Dalgın & Bhatnagar, 2011: 42). No que tange à cultura, a cor é um elemento indispensável, dado que o significado associado a uma cor é um forte reflexo da natureza social, da história e da cultura. “A cor produz significados associativos e simbólicos muito fortes, garantindo assim que continua sendo um forte recurso semiótico e um poderoso instrumento para transmitir e comunicar significado” (Bogushevskaya & Colla, 2015: xvii). Tanto na China como em Portugal, a cultura da cor tem semelhanças⁷⁶ e assimetrias, uma vez que “a

⁷⁵ Figura disponível em: https://baike.so.com/gallery/list?ghid=first&pic_idx=5&eid=6641447&sid=6855259 [Consultado a 25 de janeiro de 2020]

⁷⁶ As “sete cores do espectro” (七色光), ou “cores espectrais puras” são: vermelho (hong 红), laranja, (cheng 橙)

categorização e a interpretação da cor são emocionais a priori e variam de cultura para cultura” (*ibid.*). Sendo assim, devido aos fatores social e psicológico, as pessoas atribuem diferentes significados às cores, resultando estas num espelho da cultura em que se está integrado.

Na China, as cores têm sempre um tom político. A mais simbólica é na linguagem política do PCCh (Partido Comunista da China), *hong* 红, o vermelho, que significa “revolucionário”, “socialista” ou “leal ao Partido” (Akçay; Dalgin & Bhatnagar, 2011: 174), tais como *hong wei bing* 红卫兵, guarda “vermelho”, e *wuxing hongqi* 五星红旗, bandeira “vermelha” com cinco estrelas, que é a bandeira nacional chinesa. Em contraste com *hong* 红 “vermelho”, o caractere chinês *bai* 白 “branco” significa “reacionário”, como em *bai jun* 白军 (o Exército Branco, ou seja, o exército do Kuomintang), *bai qu* 白区 (áreas sob o governo do Kuomintang) e *baise kongbu* 白色恐怖, o Terror Branco, isto é a brutalidade e perseguição do Kuomintang aos comunistas (*ibid.*: 174).

Os *hong wei bing* 红卫兵, guardas vermelhos, são as organizações de massas estabelecidas por estudantes universitários e do ensino médio na Revolução Cultural. “A primeira organização de Guardas Vermelhos foi criada na escola secundária anexa à Universidade Qinghua, em Pequim a 29 de maio de 1966” (He, 2001: 178). É uma organização espalhada por todo o país, de massas feitas com jovens, o corpo principal que foi gerado sob o controlo dos pensamentos de extrema “esquerda” durante a Revolução Cultural. Os Guardas Vermelhos devem “brava e tenazmente lutar contra o inimigo de classe” e “comprometer-se a lutar até a morte em defesa do Presidente Mao e da sede proletária” durante a Revolução Cultural (Lu, 2002: 108).

amarelo (huang 黄), verde (lǜ 绿), índigo (qīng 青), azul (lán 蓝) e roxo (zǐ 紫), (Fan, 2018: 61). Fan Wendong. 2018. [Princípios e técnicas de correspondência de cores-Segunda Edição] 色彩搭配原理与技巧(第二版). Beijing: Qinghua Daxue Chubanshe.



Figura 16 - Guardas vermelhos⁷⁷

A expressão política, *baise tongzhi* 白色统治, literalmente “dominância branca”, referida acima, é traduzida pelo tradutor como “tirania reacionária”, porque “branco” neste caso, em vez de ser uma cor, representa a brutalidade sobre o povo exercida pelo governo do Kuomintang. Portanto, na tradução da cor é preciso explorar o seu significado simbólico.

Qing tian bai ri qi 青天白日旗 é a primeira bandeira criada durante a Revolução Xinhai (cf.3.3.2.2): a parte azul serve para mostrar o céu azul e a parte branca é símbolo do Sol. “Céu azul e Sol branco” é o emblema do Partido Nacionalista Chinês. No romance, quando o Exército Nacional se preparava para reconquistar a cidade na altura em que se realizou a rendição dos Japoneses, “em todas as lojas foi pendurada a bandeira com o céu azul e o sol branco” (Yu; Nabais, 2018: 15). O tradutor sinaliza de forma vívida a imagem da bandeira, e se bem que não mencione diretamente que é a bandeira do Governo Nacional, pode-se perceber, segundo a informação textual, que é uma bandeira que comunica a vitória. Se, contudo, *qing tian bai ri qi* 青天白日旗 se encontrar sem qualquer referência contextual, é necessário compensar, traduzindo por bandeira “do Governo Nacional”.

Observa-se que, de acordo com a Tabela-3, na tradução de termos políticos e institucionais, a tradução literal e a paráfrase são as duas estratégias mais usadas. Apesar de, no início, os leitores da LC poderem sentir estranheza ao contemplarem esses novos termos políticos, com o decorrer do tempo, há cada vez mais expressões políticas com características chinesas que têm vindo a ser aceites por estes leitores. Manter a autenticidade do texto original e o grau de aceitação do leitor da LC devem

⁷⁷ Figura disponível em: https://baike.so.com/gallery/list?ghid=first&pic_idx=1&eid=406429&sid=430392
[Consultado a 25 de janeiro de 2020]

ser os dois aspetos fundamentais tidos em consideração pelos tradutores.



Figura 17 - Bandeira com o céu azul e o sol branco (bandeira do Governo Nacionalista)⁷⁸

À guisa de conclusão, dado haver diversas classificações de nomes com marcas culturais, as estratégias da tradução de compensação em torno de nomes no romance variam de modo flexível. No sentido de diluir as “assimetrias culturais”, e tendo elas grande impacto na tradução chinês/português, é necessário lançar um olhar perspicaz a essas assimetrias, sendo graças às estratégias de compensação nas diferentes circunstâncias que se pode quebrar o obstáculo comunicativo entre as duas línguas e as duas culturas.

3.3.3 A tradução de expressões idiomáticas no romance *Viver*

Segundo consta nos dicionários de português, o termo “idiomático” caracteriza uma expressão que se cristaliza na língua, não correspondendo apenas à soma dos elementos que a constituem.⁷⁹ E, ainda, “expressão idiomática” refere-se a uma locução ou modo de dizer, única de uma determinada língua, a qual não é possível de traduzir de forma literal para outras línguas devido à sua carga histórica, cultural e geográfica (Ciberdúvidas da Língua Portuguesa). Estas terminologias “foram introduzidas na China a partir dos anos cinquenta do século XX” (Yao, 2013: 12), sendo rapidamente reconhecidas por especialistas de linguística. Porém, apesar de terem surgido diversos interessados em estudar e clarificar este conceito, até hoje não se alcançou uma conclusão unificada sobre a definição do mesmo. Na opinião do Professor Yao Xiyuan, “as expressões idiomáticas podem geralmente adquirir

⁷⁸ Figura disponível em: https://baike.so.com/gallery/list?ghid=first&pic_idx=1&eid=4727687&sid=4942518
[Consultado a 25 de janeiro de 2020]

⁷⁹ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/idiom%C3%A1tico>
[Consultado a 13 de fevereiro de 2020]

múltiplos significados, nomeadamente, o significado literal, significado estendido e significado metafórico. Definimos estas frases ou locuções, passadas de geração em geração por vários séculos, verbalmente ou por escrito, com significados retóricos e estruturas fixas” (Yao, 2013: 7).

Um outro tradutor chinês contemporâneo de renome, Zhang Peiji (1979: 1), resume que “expressão idiomática” inclui *chengyu*, *suyu*, *yanyu*, ditados alegóricos de duas partes,⁸⁰ linguagem obscena e rude, etc. “As expressões idiomáticas são combinações de palavras, cujo significado não pode ser determinado a partir dos significados das partes” (Nida, 1993: 36). Encontrar formas equivalentes satisfatórias para expressões idiomáticas é uma das questões mais complexas na tradução, sendo esta a razão pela qual a compensação se destaca pela sua importante função de harmonização, cujo objetivo de utilização é sempre evitar ao máximo possível perdas de conotações culturais. De certo modo, a “Equivalência Dinâmica” orienta decisivamente a tradução de expressões idiomáticas, fazendo com que os leitores da LC recebam, de forma mais extensa, as mesmas informações que os leitores da LP. Com esta equivalência não se trata apenas de equivalência de informações lexicais superficiais, mas procura-se a substituição lexical da LP por conotações culturais equivalentes na LC, para que a resposta do leitor à tradução seja essencialmente equivalente.

Segundo Yao (2013: 3-7), na sua obra *Resumo de Estudo de Expressões Idiomáticas*⁸¹, para além dos sete tipos de “expressões idiomáticas” apresentados pelos linguistas: *chengyu*, *suyu*, *yanyu*, máximas, ditados alegóricos de duas partes e expressões usuais; este acredita que também os versos populares devem ser adicionados a esta lista, pois, na poesia clássica, esta categoria de versos é frequentemente considerada como possuindo sentidos metafóricos, sendo cada vez mais a sua utilização popular equiparada a expressões idiomáticas.

Deste modo, levanta-se a questão, de onde surgem as expressões idiomáticas? Estas são criadas ao longo do tempo, estando intimamente relacionadas com contextos históricos, económicos, geográficos, hábitos e costumes, filosofia e estado psicológico

⁸⁰ O ditado alegórico de duas partes, no qual a primeira parte, sempre declarada, é descritiva, enquanto a segunda parte, às vezes não declarada, contém a mensagem. (Dicionário Pleco)

⁸¹ Tradução própria. *shu yu xue gang yao* 熟语学纲要.

de determinada nação. “As expressões idiomáticas, são como espelhos, refletindo de forma clara as características de uma nação ou cultura” (Zhang, 1979: 10).

A língua não é equivalente à cultura, mas a relação existente entre língua e cultura é extremamente próxima. Pode dizer-se mesmo que a história deixou no povo chinês uma robusta herança linguística-cultural. A formação de expressões idiomáticas é inseparável de um determinado contexto social e cultural. “O contexto cultural da formação de expressões idiomáticas é muito forte, e a função destas é ampla, pois não só expressam significado, mas também transmitem sentimento e beleza” (Yao, 2013: 6-7). Esta é uma das diferenças importantes entre, por exemplo, expressão idiomática e o nome próprio, anteriormente mencionada.

As expressões idiomáticas transportam imagens vívidas através de metáforas complexas, sendo cristalizadas no tempo pela população que, no processo da sua aplicação aos vários contextos do quotidiano as vai inconscientemente transformando. Deste modo, existe um forte valor cultural nestas expressões. É de notar que as expressões idiomáticas representam também o desempenho concentrado de várias retóricas. “Reconhece-se todo um conjunto de valores que testemunham uma civilização antiquíssima com uma experiência humana peculiar: valores históricos, valores ideológicos, valores humanitários, valores sociais e valores literários” (Amaro & Justino, 1998: 237), entre os quais, se destaca o último valor, para apoio do presente trabalho. “As expressões idiomáticas têm a sustentá-las uma história cultural, que anda na boca de toda a gente. Do ponto de vista da tradução, interessa-nos saber quais são as expressões idiomáticas mais utilizadas hoje em dia, baseadas em acontecimentos ou em textos literários” (Alves, 2016: 122). Tal preocupação exigirá que os tradutores tentem manter a forma e o estilo do texto original, pelo que a tradução literal é necessária. Contudo, devido à grande quantidade de elementos culturais, traduzir apenas palavra por palavra torna uma tradução incompleta e insípida.

Tanto os académicos ocidentais como chineses se entregaram ao estudo sobre a tradução de expressões idiomáticas. Mona Baker (1992: 71-78) sintetiza, na sua obra *In Other Words - A Coursebook on Translation*, quatro estratégias: (1) usar uma expressão idiomática com significado e forma semelhantes, (2) usar uma expressão idiomática com significado semelhante mas com forma diferente, (3) tradução por

paráfrase e (4) tradução por omissão. Conclui-se que esta classificação provenha de duas perspectivas diferentes: significado e forma. Uma vez que as expressões idiomáticas chinesas, nomeadamente *chengyu*, - que serão de seguida analisadas - apresentam sempre uma estrutura (forma) específica, esta torna-se difícil de reproduzir no momento da tradução, pelo que por norma se opta pela preservação do seu sentido, isto é do seu nível semântico.

O académico chinês Zhang Peiji (1979: 46-194), no seu *Estudo sobre a Tradução de Expressões Idiomáticas Chinês-Inglês*, divide em treze as estratégias de tradução: (1) tradução literal, (2) empréstimo de expressões sinónimas, (3) paráfrase, (4) mistura de tradução literal e paráfrase, (5) aplicação de expressões temporárias variantes, (6) omissão, (7) adição, (8) mistura de metáforas, (9) retorno, (10) anotação, (11) método de retórica, (12) arcaísmo e (13) o afastamento da linguagem obscena e rude.

Um outro estudioso chinês Bao Huinan (2001: 148-159), na sua obra *Contexto Cultural e Tradução de Linguagem*, afirma que o processamento de imagens é tão importante quanto transmitir a metáfora implícita, concluindo da cinco estratégias: (1) reserva de imagem, (2) transplantação de imagem, (3) transformação de imagem, (4) omissão de imagem e (5) adição de imagem.

Os principais problemas que as expressões idiomáticas e fixas colocam na tradução relacionam-se com duas áreas principais: capacidade de reconhecimento e interpretação correta (Baker, 1992: 65). Todas estas estratégias convergem para o objetivo de maximização da recuperação das informações que *chengyu* oferecem transformadas. Nesta secção serão analisados, primeiramente, os motivos da assimetria cultural na tradução de *chengyu*, *suyu* e *yanyu* encontrados no romance, propondo-se de seguida estratégias de compensação cultural, de modo a que alcancem a comunicação cultural ideal.

3.3.3.1 A tradução de *chengyu* 成语

Segundo He (2016), *chengyu* caracterizam-se, maioritariamente, pela sua estrutura fixa de quatro caracteres, possuem profundas conotações históricas e culturais, e não se alteram com a evolução dos tempos; abrangem significados metafóricos implícitos nas suas entrelinhas; e transportam histórias antigas, fornecendo à população que as utiliza uma inspiração e educação significativa e diferenciada. Wang (2016) apresenta duas características de destaque para as *chengyu*: a integridade da semântica e a fixação da estrutura. A primeira implica que, ao traduzir as *chengyu*, em vez de se inferir o sentido destas de acordo com o sentido de cada caractere, devemos considerar as palavras que compõem as *chengyu* no seu todo. A segunda refere-se ao facto de *chengyu* se tratar de uma locução fixa formada pelos vestígios do tempo e pela utilização repetida pelas pessoas, e como tal, não podemos alterar ou substituir arbitrariamente nenhum caractere da sua composição. Sendo parte da essência da cultura tradicional chinesa, as *chengyu* requerem um conhecimento cultural rico e profundo. Na transplantação de uma cultura para outra no processo de tradução das *chengyu* é inevitável que os tradutores se deparem com questões de assimetria cultural. Neste sentido, verifica-se novamente a teoria da tradução comunicativa de Nida, nomeadamente o conceito de “Equivalência Dinâmica”, pois este não só detém um alto valor teórico, como também possui um grande valor prático para orientar a tradução das *chengyu*.

“Chengyu são verdadeiras lições de vida, por isso quem as traduz não se limita a cumprir obrigações profissionais, nem tão pouco a usufruir esteticamente da beleza delas” (Alves, 2016: 130). Assim sendo, a tradução de *chengyu* resultará diretamente na qualidade de toda a obra. Devido às diferenças culturais entre chines e português, existirão “assimetrias culturais” no processo de tradução das *chengyu*, o que dificultará o estabelecimento da semântica contínua na comunicação com pessoas de diferentes origens culturais. Curiosamente, o autor Yu Hua tem por hábito, vestir a sua escrita de lindas e sofisticadas expressões, como é o caso das *chengyu*, não escapando a sua obra *Viver* a esta tendência.

Neste capítulo, apresento um resumo que inclui as *chengyu* utilizados no romance, praticamente na sua totalidade, podendo ser examinadas na tabela apresentada abaixo. Nesta, confronto as *chengyu* com as suas respetivas traduções em português (por

Tiago Nabais), sendo o principal objetivo analisá-las com a minha própria observação na perspectiva cultural e procurar a forma mais adequada e eficiente para confrontar a tradução destas. Uma vez que há diversos métodos para classificar as *chengyu* segundo as diferentes perspetivas, de modo a facilitar a minha análise, abordarei as *chengyu* do romance *Viver* recorrendo às seguintes classificações: *chengyu* com números, *chengyu* com metáfora, *chengyu* com caracteres sinónimos ou antónimos, *chengyu* proveniente da história ou arcaísmos.

(1) No romance *Viver*, encontram-se 10 *chengyu* com números. Estes podem não só indicar a quantidade ou ordem, mas também se aplicam ao uso de expressões idiomáticas. Tanto em chinês quanto em português, certos números desempenham um papel de impacto nas expressões idiomáticas, sendo expressões únicas formadas pela linguagem no processo de desenvolvimento social. Observando a Tabela-5, podemos verificar que, na tradução do Tiago Nabais, a fim de transmitir melhor o sentido de *chengyu*, em vez de traduzir os números, o tradutor utiliza, essencialmente, o método de paráfrase, ajustando palavras diferentes de acordo com os significados das frases específicas.

<i>Chengyu</i>	Tradução palavra por palavra	Tradução do tradutor Tiago Nabais	Estratégia de compensação
一五一十 [yi wu yi shi]	um ; cinco; um ; dez	de forma cuidadosa e precisa	paráfrase
一刀两断 [yi dao liang duan]	uma ; faca; duas ; quebras	deixar de existir qualquer laço entre ... e ...	paráfrase
三天两头 [san tian liang tou]	três ; dias; dois ; - (sufixo, sem sentido)	umas duas vezes por cada três dias	tradução literal
挑三拣四	escolher; três ; levantar; quatro	pôr-se com ares de esquisito	adaptação cultural

[tiao san jian se]			
四分五裂 [si fen wu lie]	quatro ; separa ções; cinco ; fendas	despeda çado	par áfrase
五花大绑 [wu hua da bang]	cinco ; n ó; grande; atado	com as m ãos atadas atr á das costas	par áfrase
七上八下 [qi shang ba xia]	sete ; subidas; oito ; descidas	sentir-se invadido por uma forte agita ção	par áfrase
横七竖八 [heng qi shu ba]	transverso; sete ; vertical; oito	monte desordenado	par áfrase
千秋功业 [qian qiu gong ye] (千秋大业)	mil; outono; m érito; carreira	as vit órias e proveitos de s éculos	par áfrase
千刀万剐 [qian dao wan gua]	mil ; facas; dez mil ; cortes	merecer ser desfeito em peda ços	adapta ção cultural

Tabela 5 - *chengyu* com números no romance e suas respectivas tradu ções

Da perspectiva da compreens ão da conota ção e extens ão dos significados, as *chengyu* com números s ão trabalhosas de traduzir, uma vez que os seus componentes nem sempre t ãm a mesma import ância, ou seja, alguns destes números t ãm significado real como quantificadores, enquanto outros desempenham apenas um papel de apoio, tendo pouco ou nenhum sentido, sendo este conhecido como “sentido abstrato”. Os números nas *chengyu* também podem possuir um sentido real ou sentido abstrato. “O

número da semântica difusa não é um número real que representa uma determinada quantidade, mas um número imaginário que representa uma semântica difusa e qualitativa, mostrando a partir dele um conceito qualitativo de número grande, grande grau, amplo alcance, longo tempo, longa distância, etc” (Bao, 2001: 199). Estes números imaginários visam destacar a atmosfera e enfatizar o efeito retórico da linguagem literária.

Na linguagem literária, existem mais números imaginários do que números reais, como é possível observar na tabela-5 acima mencionada. Por exemplo, *qian qiu gong ye* 千秋功业 e *qian dao wan gua* 千刀万剐, “mil”, *qian* 千, e “dez mil”, *wan* 万, neste caso, não indica exatamente “mil outonos” ou “mil facas, dez mil cortes”, sendo números abstratos e que transmitem que “alguém com mau feitio merece ser desfeito em vários pedaços”.

Contudo, também existem *chengyu* com números reais, como é o caso de *san tian liang tou* 三天两头, que indica alguém ir a determinado sítio umas ou duas vezes por cada três dias, ou seja, com frequência significativa. A preservação dos números reais em *chengyu* é considerada uma estratégia mais eficaz para a comunicação cultural.

Seguindo esta lógica, os tradutores devem, primeiro, determinar se os números desempenham um papel real ou imaginário nas *chengyu*; caso estes contenham um sentido real, deve tentar preservar-se a sua conotação cultural; caso estes contenham um sentido abstrato, deve ressaltar-se esse significado imaginário na tradução. Quanto ao primeiro caso, os números usados em *chengyu* para indicar o significado dos referenciais reais devem refletir com precisão o número específico mencionado da LP na tradução, com a utilização de tradução literal ou interpretação; já no segundo caso, ao traduzir *chengyu* com números imaginários, é fundamental que se traduza a ideia central, a fim de alcançar a função comunicativa na tradução, com a aplicação de adaptação cultural ou paráfrase, dado que os números imaginários detêm um papel retórico de exagero.

No processo de exploração das estratégias de tradução mais apropriadas em português para as *chengyu* com números, a orientação teórica de Nida é de grande importância. É de salientar que se deve analisar atentamente as assimetrias entre a cultura chinesa e portuguesa, utilizando de maneira flexível diferentes estratégias de tradução conforme diferentes situações com o intuito de alcançar o mais próximo possível as informações

originais das *chengyu*.

(2) As *chengyu* são o reflexo concentrado de retóricas, entre as quais se destaca a metáfora. Tomemos estes três exemplos do romance como forma de ilustrar esta ocorrência:

(7) *Xianzai xiangxiang tamen dou shuo dui le, dangchu wo ke bu zheme xiang, wo xiang wo youqian'a, wo shi xu jia jin you de yi gen xianghuo, wo yao shi mie le, xu jia jiu dei duanzi juesun.*

现在想想他们都说对了，当初我可不这么想，我想我有钱啊，我是徐家仅有的一根香火，我要是灭了，徐家就得断子绝孙。(Yu, 2012: 8)

Tradução: Pensando agora nisto, acho que eles tinham razão, mas não era assim que eu via as coisas na altura. Pensava apenas que tinha muito dinheiro e que era eu a única **chama** que mantinha viva a família Xu. **Caso esta chama se extinguísse, seria o final da linhagem.** (Yu; Nabais, 2018: 12)

Um dos grandes representantes do Confucionismo, Mêncio, escreveu que dos três atos de falta de piedade filial, o pior de todos era “não deixar descendência masculina” (Amaro & Justino, 1999: 24). O maior dever de um casal na antiguidade na China, era perpetuar a linhagem familiar, pelo que se destacava sempre a posição da descendência masculina. *Xianghuo* 香火 refere-se ao incenso e luzes acesas durante os rituais de adoração a uma divindade ou ancestral.⁸² Nos tempos antigos, os descendentes queimavam incenso aos ancestrais para os adorar. Assim, caso a queima do incenso fosse interrompida, significaria que não existiriam mais descendentes (masculinos) nas gerações seguintes. O tradutor Tiago mantém aqui a metáfora, a fim de providenciar uma forma mais alinhada com o original.

(8) *Wo que zenme dou shui bu zhao, xinli qishang baxia de, jiazhen na yangzi xiang shi hao duo le, ke wo pa zhe shi bu shi ren chang shuo de huiguang fanzhao.*

我却怎么都睡不着，心里七上八下的，家珍那样子像是好多了，可我怕这是不是人常说的回光返照。(Yu, 2012: 131)

Tradução: Já eu não consegui dormir, sentia uma enorme ansiedade e confusão. Jiazhen parecia muito melhor, mas temia que se tratasse daquilo a que as pessoas chamam de “**últimos raios antes do pôr do sol**”. (Yu; Nabais, 2018: 132)

Hui guang fan zhao 回光返照 descreve um fenómeno natural, em que o céu brilha por um curto período de tempo devido ao reflexo da luz no momento do pôr do sol. Esta expressão vem a ser utilizada como metáfora para a consciência ou excitação

⁸² Dicionário eletrónico *Hanyu Cidian* 汉语词典.

repentina de uma pessoa quando está prestes a morrer.⁸³ O tradutor penetrou a metáfora implícita desta expressão: no fim da vida da esposa de Fugui, Jiazhen, é como se fosse um pôr do sol e a melhora dela é como se fosse o brilho dos raios antes da escuridão que se segue após o sol se pôr. Em virtude das imagens fáceis de entender pelos leitores de ambas as línguas, o tradutor alcançou o consenso de que os “últimos raios” são símbolo de “fim de vida”.

Outra *chengyu* com metáfora é *ben niao xian fei* 笨鸟先飞, que significa que “pássaros lentos devem partir primeiro”. Este indica que as pessoas que têm menos jeito devem pôr em prática o trabalho mais cedo do que os talentosos. Não obstante não se transmitir diretamente o significado, os leitores-alvo podem associar conscientemente à preservação da figura “pássaro” e receber este sinal metafórico.

(3) A tradução das *chengyu* não se limita ao recurso a metáforas. Algumas delas adotam paráfrases, o que também permite transmitir aos leitores-alvo as mensagens adequadas. Na perspectiva cultural, as alusões históricas são provavelmente um dos fatores mais influentes. Uma grande parte de *chengyu* é derivada do chinês clássico, e como tal algumas delas surgem da alusão aos mesmos.

Por exemplo, *tao zhi yao yao* 逃之夭夭 é traduzido por Nabais como “correr dali para fora”. Existe um verso *tao zhi yao yao* 桃之夭夭, proveniente de *Clássico da Poesia*,⁸⁴ [夭夭: árvores e relva crescendo luxuriosamente], que significa “flores de pêssago em plena floração”. Como *tao* 逃 e *tao* 桃 são homofônicos, escreve-se *tao zhi yao yao* 逃之夭夭, sendo uma afirmação espirituosa para dizer fugir ou afastar-se (Shen, 1998: 382). Nesta ocasião, relacionada com *tao zhi yao yao* 逃之夭夭, o uso atual diferencia-se da sua utilização antiga, não sendo por isso necessário manter a forma e o significado superficial desta *chengyu*. Assim, para além da estratégia de paráfrase, é importante também recorrer à adaptação cultural, e, por exemplo, “dar de frosques” e “dar à sola” seriam também duas alternativas apropriadas.

Perante certas *chengyu* derivadas do chinês clássico com imagens metafóricas que

⁸³ Dicionário eletrónico *Hanyu Cidian* 汉语词典.

⁸⁴ *Shi Jing* 诗经 constitui a mais antiga coleção existente de músicas e poemas chineses, composto por 305 poemas e canções, alguns escritos provavelmente em 1000 a.C.

originaram consenso, é possível recorrer-se à tradução literal. Sendo também uma *chengyu*, *xiumu buke diao ye* 朽木不可雕也 mantém a forma frásica em chinês clássico, cuja partícula modal *ye* 也 é usada no final de uma frase, não possuindo qualquer significado enquanto palavra. *Xiumu* 朽木 significa “madeira deteriorada, metáfora para alguém sem jeito e algo inútil” (Shen, 1998: 452). Basta que se entenda a tradução literal como “madeira deteriorada não pode ser esculpida”, para que os leitores possam chegar ao consenso de que esta imagem metafórica implica um tipo de pessoas sem aptidão.

(4) Uma parte de *chengyu* possui uma estrutura simétrica óbvia, isto é, com sinónimos ou antónimos dentro dos quatro caracteres. Na Tabela-6, abaixo apresentada, resumi as *chengyu* que englobam sinónimos ou antónimos, no sentido de analisar a tradução com recurso à compensação, neste tipo de expressões.

<i>Chengyu</i>	Análise	Tradução palavra por palavra	Tradução do tradutor Tiago Nabais	Estratégia de compensação
逆来顺受 [ni lai shun shou]	antónimos 逆 -- 顺	adversidade; vir; condição favorável; aceitação	aceitar com resignação	paráfrase
左思右想 [zuo si you xiang]	antónimos 左 -- 右 sinónimos 思 -- 想	esquerda; pensar; direita; pensar	ponderar no assunto durante algum tempo	paráfrase
南腔北调 [nan qiang bei diao]	antónimos 南 -- 北 sinónimos 腔 -- 调	sul; tom; norte; tom	falar de uma maneira esquisita	paráfrase

凶多吉少 [xiong duo ji shao]	antónimos 凶 -- 吉 多 -- 少	desgraça; muita; auspício; pouco	nada de bom iria sair daquilo	paráfrase
无忧无虑 [wu you wu lü]	sinónimos 忧 -- 虑	sem; ansiedade; sem; inquietação	sem qualquer ansiedade ou inquietação	tradução literal
软硬不吃 [ruan ying bu chi] (吃软不吃硬)	antónimos 软 -- 硬	mole; duro; não; comer	nem comer mole nem comer duro	tradução literal
道听途说 [dao ting tu shuo]	sinónimos 道 -- 途	caminho; ouvir; caminho; falar	falar de diz-que-diz	adaptação cultural
提心吊胆 [ti xin diao dan]	sinónimos 提 -- 吊	carregar; coração; suspender; vesícula biliar	com o coração na boca	adaptação cultural
鼻青眼肿 [bi qing lian zhong]	sinónimos 青 -- 肿	nariz; inchado; olhos; inchado	com a cara inchada	paráfrase
偷鸡摸狗 [tou ji mo gou]	sinónimos 偷 -- 摸	roubar; galo; roubar; cão	-	omissão
谈情说爱 [tan qing shuo ai]	sinónimos 谈 -- 说 情 -- 爱	falar; sentimento; falar; amor	meter-se num namoro	adaptação cultural

赏心悦目 [shang xin yue mu]	sinónimos 赏 -- 悦	apreciar; coração; agradar; olhos	muito agradável, tanto ao espírito como à vista	tradução literal
敲锣打鼓 [qiao luo da gu]	sinónimos 敲 -- 打	bater; gongo; bater; tambor	bater em gongos e em tambores	tradução literal
男婚女嫁 [nan hun nü jia]	antónimos 男 -- 女 sinónimos 婚 -- 嫁	homem; casar; mulher; casar	as coisas dos homens e mulheres	paráfrase
无精打采 [wu jing da cai]	sinónimos 精 -- 采	sem; energia; sem; espírito	sem energia para nada; seguir cabisbaixo	paráfrase

Tabela 6 - *Chengyu* com caracteres sinónimos ou antónimos no romance

Observa-se que, no que toca a *chengyu* com caracteres sinónimos, apenas se transmite uma vez o significado em vez de se recorrer à sua repetição, pelo que ocorre omissão, neste caso apropriada, ao longo da atividade de tradução. Simultaneamente, não se pode ignorar que os antónimos em *chengyu* desempenham, normalmente, um papel de exaltação ou ênfase, pelo que as estratégias mais recorrentes a paráfrase e adaptação cultural.

Em síntese, a tradução de *chengyu* tem sido campo difícil para os tradutores ultrapassarem. No processo de tradução de *chengyu*, é frequente o surgimento de “assimetrias culturais”. Desta forma, é aconselhável uma análise e interpretação específicas, que se baseiem principalmente no contexto de utilização e surgimento de determinada *chengyu*. Sob a premissa de entender o conteúdo e a utilização de *chengyu*, é posta em prática a tradução através de compensação semântica.

3.3.3.2 A tradução de *suyu* 俗语

Diferentemente das *chengyu* 成语, *suyu* 俗语 (dito/ditado popular), a maioria dos quais é criada pelo povo, são geralmente muito concisos e fáceis de entender, andando frequentemente na boca do povo e refletindo a experiência e desejos da vida do povo. Por vezes, são adaptações de poemas, aforismos e alusões históricas. Os *suyu*, cujo sentido é mais explicável, é normalmente uma frase, com extensão maior do que as *chengyu*. Existem, contudo, dificuldades na compreensão devido às “assimetrias culturais” entre chinês e português. Como traduzir a categoria *suyu* requererá certas estratégias de compensação de tradução.

As personagens no romance estão integradas num contexto de zona rural, é óbvio que surjam determinados *suyu* mais alinhados com as suas identidades sociais. Serão apresentados agora os *suyu* representativos do romance *Viver* acompanhados pelas respetivas análises de correspondências culturais:

(9) *Yiqian wo shi zuo yitian heshang zhuang yitian zhong, zhengtian youqi wuli, meitian zaochen xing lai fankun de jiushi zhe yi tian gai zenme dafa.*

以前我是做一天和尚撞一天钟, 整天有气无力, 每天早晨醒来犯困的就是这一天该怎么打发。
(Yu, 2012: 9)

Tradução: Antes, **não fazia absolutamente nada**, passava o dia todo sem energia. Quando acordava, a única coisa que me preocupava era como iria passar o tempo nesse dia. (Yu; Nabais, 2018: 13)

Zuo yitian heshang zhuang yitian zhong 做一天和尚撞一天钟, literalmente: fazer um dia de monge, tocar sino o dia todo, que é uma das tarefas quotidianas dos monges budistas, sendo uma metáfora para indicar um tipo de pessoas que trabalha de forma superficial, não se importando com nada. O tradutor aqui aplica a paráfrase, a fim de explicitar o sentido deste *suyu*, que não terá o mesmo conceito cultural em português. A meu ver, a estratégia de tradução literal acompanhada com a interpretação será também uma forma para compensar esta falta de marcação cultural: “Fazer um dia de monge, tocar sino o dia todo, não faço mais nada, ou seja, ficar de papo para o ar”, uma vez que “a tradução literal é uma estratégia de preservar a metáfora, a imagem e a característica nacional da obra original na tradução sem violar as normas linguísticas da tradução e causar a associação ou mal-entendido” (Zhang, 1979: 50-51).

Tem existido uma discrepância na tradução do termo *tian* 天, cuja correspondência será “Céu” ou “Deus”? Sendo um termo carregado de conotação cristã, “Deus” é, “nas

religiões monoteístas, superior e único, criador do Universo”.⁸⁵ *Tian* 天 “na literatura chinesa significa uma recompensa para todas as práticas virtuosas e promete o cumprimento da humanidade e de todas as coisas na Terra”⁸⁶ (I-Hsin, 2016: 272). Assim, *tian* 天 como “céu” não é personificado com o “Deus” cristão. Surge o seguinte *suyu* no romance: *tian wu jue ren zhi lu* 天无绝人之路, traduzido como “os céus nunca fecham todas as saídas”. Convém evitar a ambiguidade ou adição desnecessária dos termos religiosos em duas diferentes culturas.

(10)*Keshi xiangxiang jia chuqu de nü'er jiushi po chuqu de shui, fengxia jiushi erxi de ren le, buneng zai jia dai tai jiu.*

可是想想嫁出去的女儿就是泼出去的水 凤霞就是二喜的人了, 不能在家里待太久. (Yu, 2012: 157)

Tradução: No entanto, pensado nas coisas de forma fria, **uma filha casada é como água que já passou por baixo da ponte**, ela era então a mulher de Erxi e não podia ficar connosco durante muito tempo. (Yu; Nabais, 2018: 157)

Influenciado pela doutrina antiga, “para que a sociedade seja feliz, o elemento feminino deve conhecer e aceitar o seu lugar na sociedade, respeitando sempre a supremacia do homem” (Amaro & Justino, 1999: 21). Há o seguinte ditado chinês: “se estiveres casada com um galo, obedece ao galo; se estiveres casada com um cão, obedece ao cão”⁸⁷. *Jia chu qu de nü'er, po chu qu de shui* 嫁出去的女儿, 泼出去的水, “casar a filha é como se deitasse fora a água, que, nunca voltaria”. Simbolicamente, marca-se o conceito tradicional do poder paternal em relação à filha, isto é a sua filha transformar-se-á em nora da família do homem após o casamento, sem mais relação com a própria família.

(11)*Xin xiang zhe haizi tai bu dongshi le, bu bang zhe jiazhen gan xie jia li de huo, zhengtian jiu zhidao ge yang cao, gebo yi ge jin de wang wai guai.*

心想这孩子太不懂事了, 不帮着家珍干些家里的活, 整天就知道割羊草, 胳膊一个劲地往外拐. (Yu, 2012: 88)

Tradução: (Fugui) Estava chateado com o meu filho, ele não percebia como são as coisas, nunca ajudava Jiazhen em casa e passava o dia a cortar erva para dar àquelas duas cabras, **só mexia os braços para ajudar os outros**. (Yu; Nabais, 2018: 91)

⁸⁵ Dicionário da Língua Portuguesa. (2016: 250)

⁸⁶ Tian in Chinese literature signifies all virtuous practices and promises the fulfilment of humanity and all things on Earth. Cf. também Gernet, 1990.

⁸⁷ *Jia ji sui ji, jia gou sui gou* 嫁鸡随鸡, 嫁狗随狗.

Segundo Grande Dicionário *Cihai*, a tradução literal deste *suyu*, *ge bo zhou wang wai guai* 胳膊肘往外拐, é: “o cotovelo de braço mexe-se para fora”, possui metaforicamente o sentido de que “não se preocupar com próprios familiares ou assuntos familiares mas sim com as pessoas de fora ou os assuntos de outrem”. O tradutor aqui usa “mexer os braços para ajudar os outros”, o que, por um lado, mantém esta parte de corpo “braços”, por outro lado, ilustra de forma clara a intenção real deste *suyu*, sendo um bom exemplo da integração de tradução literal e sua interpretação.

3.3.3.3 A tradução de *yanyu* 谚语

Os provérbios, *yanyu* 谚语, mais refinados do que *suyu*, concentram-se nas experiências de vida social e nos princípios ético-morais. Provérbios são, normalmente, frases fixas amplamente divulgadas entre a população, “cristalizando as experiências e convenções sociais de um povo dotado de sentido comum e atento às leis práticas da vida humana” (Amaro & Justino, 1998: 237).

Quanto à tradução de *yanyu*, as estratégias de tradução são semelhantes às dos *suyu*, procurando ter em consideração as “assimetrias culturais” entre chinês e português e a compensação máxima de forma apropriada das informações culturais.

(12) *Houlai wo jiu xiang kai le, jue de ye yong bu zhao ziji xiahu ziji, zhe doushi ming. Chang yan dao, da nan bu si bi you hou fu. Wo xiang wo de hou ban jie gai hui yue lai yue hao le.*

后来我就想开了, 觉得也用不着自己吓唬自己, 这都是命。常言道, 大难不死必有后福。我想我的后半截该会越来越好了。(Yu, 2012: 67)

Tradução: Mais tarde, acabei por me acalmar e deixar de lado aqueles pensamentos, achei que não valia a pena estar a assustar-me a mim próprio, a vida tem destas coisas. Costuma dizer-se que **quem sobrevive a grandes dificuldades será depois recompensado com profunda felicidade**. Assim, convenci-me de que a segunda metade da minha vida seria muito melhor. (Yu; Nabai, 2018: 70)

Da nan bu si bi you hou fu 大难不死必有后福 é um dito do Budismo⁸⁸, significa

⁸⁸ O Budismo é a grande religião do Oriente, e foi fundada por Gautama Buda, que ensinou e viveu na Índia no século VI a.C. Na sua essência, o Budismo é acima de tudo, uma filosofia espiritual e um sistema de ética. O Budismo não enfatiza divindades, apenas ensina que o objectivo da fé é atingir o nirvana, um estado interior abençoado, e que liberta o indivíduo do ciclo sucessivo de nascimentos, mortes e renascimentos. Rodrigues, Irene. A Introdução do Budismo na China (Amaro & Justino, 1998: 259).

literalmente que, enfrentando grande desgraça sem morte, haverá felicidade no futuro⁸⁹.

O Monge é uma figura indispensável no Budismo. Há um provérbio⁹⁰ no romance relacionado com monge: *Zhang er de he shang mo bu zhao tou nao* 丈二的和尚摸不着头脑, *zhang* 丈 é uma unidade de comprimento chinesa, um *zhang* 丈 equivalente a cerca de 3,33 metros. Nos tempos antigos, a altura de uma pessoa era de cerca de 0,8 *zhang*, menos um *zhang* 一丈, enquanto a altura de um monge era de 1,2 *zhang*, como este último era muito mais alto, não se conseguia tocar na cabeça dele, para não mencionar um monge de dois *zhang* 二丈⁹¹. Este *yanyu* refere-se a alguém confundir-se, sem ideias. Traduzido como “não fazer ideia do que...” no romance, recorreu-se à estratégia de paráfrase, uma vez que, mesmo explicando-se literalmente, não se consegue transmitir aos leitores-alvo a informação palpável.

Em suma, a tradução de expressões idiomáticas, cujos fatores culturais também são essenciais, não é apenas uma conversão de línguas, já que as línguas servem como veículos da cultura. “Uma cultura cria e dota certas entidades com importante significado cultural” (Nida, 2002: 24). É por isso que quando se traduzem obras literárias, é importante que se constatem as assimetrias nas culturas, procurando manifestar as características culturais nelas contidas.

3.3.3.4 A tradução de linguagem obscena e rude

A linguagem obscena também faz parte das expressões idiomáticas, sendo “transgressora, em alguma medida, por rebelar-se contra o engessamento emocional promovido pelo que se convencionou chamar de ‘bons costumes’” (Silva, 2002). Denominadas também como *palavrão*, as palavras e expressões obscenas “fazem parte do calão ‘mais forte’, muitas vezes associado ao insulto, constituindo um tabu linguístico” (Gonçalves, 2016), cujo uso é para exprimir indignação ou repulsa do

⁸⁹ Dicionário eletrônico *Hanyu Cidian* 汉语词典.

⁹⁰ Também se trata de um ditado alegórico de duas partes, no qual a primeira parte 丈二的和尚, sempre declarada, é descritiva, enquanto a segunda parte 摸不着头脑, às vezes não declarada, contém a mensagem.

⁹¹ Dicionário eletrônico *Hanyu Cidian* 汉语词典.

falante que se encontra num contexto menos agradável. Uma vez que este tipo de linguagem é incompatível com a linguagem educada na civilização moderna, os estudos de tradução feitos sobre este tema são escassos. No entanto, é de salientar que a linguagem obscena possui características profundas da linguagem e cultura nacionais. Não obstante a linguagem obscena ser indecente, por vezes também esta aparece em obras literárias antigas e modernas, não só transmitindo a personalidade das personagens, como também refletindo as normas morais e valores sociais das épocas históricas em que se enquadram as personagens. É precisamente devido à existência destes fatores sociais e culturais, quer na China quer em Portugal, que as “assimetrias culturais” tendem a surgir. Deste modo, compreendemos como é importante a precisão com que se tratam as “assimetrias culturais” na tradução de linguagem obscena em chinês-português, tendo este ramo de estudo representado um grande desafio para os tradutores. Além da função de transmissão de informações linguísticas, a linguagem obscena também tem a função de comunicação interpessoal e comunicação emocional (Fan, 2016: 6). As obras literárias inspiram-se na vida humana. Na literatura contemporânea chinesa, uma vez que grande parte das obras deste período se baseia sobretudo nos temas de “aldeia” e “camponeses”, é natural que a linguagem utilizada seja mais simples e rústica. O autor Yu Hua recorre à utilização do registo da gíria com uma entoação forte de obscenidade e rudeza características do vocabulário utilizado nos meios rurais e situações extremamente informais do dia a dia. Por mais vulgar que seja, a linguagem obscena faz parte da língua e da cultura, sendo uma expressão real da atividade mental das personagens. O uso da linguagem obscena em *Viver* não retrata apenas a imagem dos camponeses, mas também os costumes populares exclusivos da China naquela época específica da Revolução Cultural e reflete a grave falta de cultura espiritual inerente a este período.

Falando em conteúdo semântico, muitos dos palavrões das línguas da cultura ocidental são derivados de elementos como “sexo, excreção, religião, morte, doenças e grupos desfavorecidos” (Pinker, 2008: 376). Por outro lado, a linguagem obscena em chinês está relacionada com sexo e órgãos corporais, doenças e morte, excreção e resíduos, certos animais e o sistema feudal⁹² (Han, 2015: 116). Estas expressões têm

⁹² Muitas expressões vulgares em chinês estão relacionadas ao sistema feudal. A sociedade feudal da China teve um longo período de duração histórica, contabilizando mais de dois mil anos. Como tal, a influência do sistema feudal sobre os chineses é extremamente profunda. Ainda hoje, as famílias chinesas respeitam a organização hierárquica

uma gradatividade obscena que se encontra vinculada com a escolha do léxico, cujo “grau de ofensa expresso pelo insulto depende das circunstâncias em que se dá o discurso e a utilização de itens obscenos depende do grau de emotividade que se quer comunicar” (Orsi e Zavaglia, 2012: 160).

O recurso à sexualidade humana na língua é considerado como vocabulário menos honroso, sendo o “sexo” considerado um conceito mais íntimo de entre os restantes conceitos tradicionais chineses. Pelo que existe uma grande quantidade de expressões obscenas diretamente relacionadas aos órgãos e ato sexual. Enquanto o primeiro grupo envolve quer homens quer mulheres, o segundo normalmente recorre mais à utilização masculina especialmente quando a orientação semântica é feminina (Fan, 2016: 20-21). A utilização destes vocábulos é bastante sensível, uma vez que “fazem menção ao sexo e podem, em certos contextos, ultrapassar o limite da considerada boa decência e da moralidade, podendo ser empregue de maneira injuriosa, despudorada ou grosseira” (Orsi e Zavaglia, 2012: 158). Eis um exemplo do caso da obra *Viver*:

(13) “Cao ni niang.” Zhang guan da sheng ma dao, “lao zi shi lian zhang.”

“操你娘。”长官大声骂道，“老子是连长。”(Yu, 2012: 48)

Tradução: “**Putá que te pariu!**” O homem estava furioso. “Trata-me por coronel!” (Yu; Nabais, 2018: 51)

Neste exemplo, observamos uma conversa entre o oficial do pelotão do Kuomintang e o criado da família do governador distrital. Este pelotão estava a apanhar homens para os recrutar à força, mas ninguém quis ir e todos estavam a recusar, nervosamente. A China tem uma história feudal de mais de dois mil anos, portanto, a consciência burocrática e hierárquica era relativamente forte na mente popular (Fan, 2016: 17). Esta expressão mostra a posição superior do coronel, atrevido ao dar ordens, à do criado. Em chinês, quando se insulta, embora se trate na segunda pessoa “tu”, implica muitas vezes a terceira pessoa, como pessoas íntimas “tua mãe”, ni ma de 你妈的, “tua avó/teu avô”, ni nai nai de 你奶奶的/ni ye ye de 你爷爷的, uma vez que o povo chinês valoriza o interesse destes grupos, ou seja, tem uma orientação coletiva. As pessoas aumentam o dano através de insultos direcionados aos antecessores

geracional associada ao sistema feudal antigo, onde as gerações mais velhas prevalecem em relação às mais jovens. Exemplos desta conduta ainda muito enraizada nos hábitos populares dos chineses encontram-se facilmente no dia a dia da sociedade, onde se considera extremamente desrespeitoso mencionar arbitrariamente o nome de uma pessoa mais velha ou o abuso do seu título (Han, 2015: 116).

geracionais. A tradução empregue “puta que te partiu” é um insulto direto, segundo o *Dicionário Aberto e Expressões Idiomáticas* de Almeida (2020), sendo uma “interjeição de desagrado ou de espanto”. Em comparação com a cultura chinesa, as pessoas ocidentais valorizam mais o interesse pessoal, portanto, é mais corrente ver-se utilizada a segunda pessoa como “tu” em português. O tradutor aplica uma expressão portuguesa para substituir a original. Essa transferência de sujeito não afeta a função emocional da expressão obscena original, sendo uma mudança de hábito linguístico.

Doença e morte são leis naturais, e a linguagem obscena é por vezes, caracterizada por amaldiçoar os outros com morte ou doenças, a fim de obter um ataque verbal mais intenso contra eles. Por exemplo:

(14) *Hui kan niu de gaosu wo, shuo ta zuiduo zhineng huo liang nian san nian de, wo xiang liang san nian zugou le, wo ziji kongpa hai huo bu dao zheme jiu. Shui zhidao women dou huo dao le jintian, cun li ren you jing you qi, jiushi qian liang tian, hai you ren shuo women shi – “liang ge lao bu si.”*

会看牛的告诉我，说它最多只能活两年三年的，我想两三年足够了，我自己恐怕还活不到这么久。谁知道我们都活到了今天，村里人又惊又奇，就是前两天，还有人说我们是——“两个老不死。”(Yu, 2012: 183)

Tradução: Um tipo que percebe de bois disse-me que, na melhor das hipóteses, ele viveria mais dois ou três anos, e eu pensei que isso seria suficiente, pois achava que nem eu próprio duraria tanto. Quem diria que viveríamos os dois até hoje? Toda a gente da aldeia anda surpreendida com isto, ainda há dois dias alguém nos viu e disse: “Estes dois **não vão morrer de velhice**.” (Yu; Nabais, 2018: 182)

O velho Fugui salvou um boi velho no mercado de animais e este tornou-se no seu bom companheiro de trabalho e de vida. O objeto de *lao bu si* 老不死 normalmente respeita os mais velhos, amaldiçoando-os com a morte deles. Aqui encontramos uma autodepreciação do Fugui - ele e o boi tinham ainda energia de vida em vez de morrer com uma idade tão velha, transmitiam uma vitalidade persistente perante o destino fatídico das suas vidas. Aplica-se o método de tradução literal, dado que não existe nenhuma imagem cultural que dificulte o entendimento dos leitores. Aliás, numa outra expressão é possível diferenciar-se:

(15) *Wo xiang xiang ziji shi gai si que mei si, wo cong zhanchang shang jian le yi tiao ming huilai, dao le jia Long'er you cheng le wo de ti si gui, wo jia de zufen mai dui le difang, wo dui ziji shuo: “zhe xia ke yao hao hao huo le.”*

我想自己是该死却没死，我从战场上捡了一条命回来，到了家龙二又成了我的替死鬼，我家的祖坟埋对了地方，我对自己说：“这下可要好好活了。”(Yu, 2012: 67)

Tradução: (Eu) devia ter morrido, mas não morri. Voltei do campo de batalha com a minha vida, e, ao chegar a casa, foi Long Er **a morrer por mim**. Além disso, todos os túmulos dos meus antepassados estavam no seu lugar. Disse para mim: “A partir de agora, é levar a vida como deve

ser.” (Yu; Nabais, 2018: 70)

Do acordo com o Dicionário de Shen (1998), o termo *gui* 鬼 refere-se a uma alma imortal após a morte de uma pessoa. No entanto, ao longo dos séculos, o conceito de *gui* 鬼 não tem sido uniformizado na China. Até à Dinastia Shang (c. 1600 - c. 1046 AEC), o termo era mais preciso e definido, estando diretamente relacionado à morte dos seres humanos, adquirindo a sua forma firme no desenvolvimento das crenças chinesas sobre *gui* 鬼 (Huang, 2016: 149). Observa-se que a conotação cultural deste termo existe de forma particular. Por isso, o tradutor prefere omitir esta imagem cultural, traduzindo *ti si gui* 替死鬼 [substituir; morrer; fantasma] como “alguém morrer por outrem”.

Os resíduos e excreções são considerados sujos e repugnantes, e geralmente são usados para descrever alguém como inútil, tais como *fei wu* 废物 e *la ji* 垃圾 expressões que descrevem algo como “lixo”; *fang gou pi* 放狗屁 [emitir; peido do cã] utilizado com o significado de “dizer disparate”. Vemos abaixo mais um exemplo na obra *Viver*:

(16) *Na puren zenme shuo dou mei yong, fan er ba lianzhang shuo fan le, lianzhang shen shou gei le ta yi bazhang: “shao ta niang de shuo fei hua, qu diu da pao.”*

那仆人怎么说都没用，反而把连长说烦了，连长伸手给了他一巴掌：“少他娘的说废话，去拉大炮。” (Yu, 2012: 48)

Tradução: As palavras daquele criado não estavam a ter o efeito desejado. Pelo contrário, apenas irritavam ainda mais o coronel, que levantou a mão e lhe deu uma estalada: “**Pela puta da tua mãe, pára imediatamente de dizer merda!** Vai puxar o canhão.” (Yu; Nabais, 2018: 51)

Shuo fei hua 说废话 [dizer; resíduo; palavra], que significa palavras inúteis, e que se liga com uma expressão de grau de obscenidade mais elevado, que o tradutor escolhe por traduzir como “dizer merda” para enfatizar a irritação do coronel. Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa (2016: 476), explica-se o termo “merda” como “porcaria, coisa sem valor, exprime descontentamento, indignação, repulsa ou desprezo”.

Na China imperial, as mulheres sofreram discriminação de género, razão pela qual algumas expressões obscenas estão frequentemente relacionadas com as mulheres. Existem muitas expressões obscenas relacionadas com a palavra “mãe”, e sendo que todos têm ou já tiveram uma mãe, este método de humilhar outros é muito agressivo.

Por exemplo,

(17) “Die, ni ta niang de suan le ba. Lao zi kan zai ni ba wo nong chulai de fen shang rang rang ni, ni ta niang de jiu suan le ba.” Wo nie zhu die de shou, ta you yong zuoshou tuo xia youjiao de buxie, hai xiang da wo. Wo you nie zhu ta de zuo shou, zheyang ta jiu dongtan bu de le, ta qi de duosuo le banshang, cai han chu yi sheng:

“Nie zi.”

Wo shuo: “qu ni niang de.”

Shuangshou yi tui, ta jiu die zuo dao qiangjiao li que le.

“爹，你他娘的算了吧。老子看在你把我弄出来的分上让让你，你他娘的就算了吧。”我捏住爹的手，他又用左手脱下右脚的布鞋，还想打我。我又捏住他的左手，这样他就动弹不得了，他气得哆嗦了半晌，才喊出声：

“孽子。”

我说：“去你娘的。”

双手一推，他就跌坐到墙角里去了。(Yu, 2012: 10)

Tradução: “Pai, pára com isso, **porra!** (-) É só porque foste tu quem me trouxe ao mundo que não respondo, pára com isso, **porra!**”

Tinha conseguido agarrar a sua mão direita, mas ele tirou o sapato direito com a mão esquerda para continuar. Segurei também a sua mão esquerda, o que impedia qualquer ataque, mas ele ficou ali a fazer força muito tempo, até que gritou:

“**Bastardo!**”

Respondi: “**Vai para a puta que te partiu!**”

Empurrei-o com as duas mãos, e ele caiu de cu no canto da sala. (Yu; Nabais, 2018: 14)

Depois de ganhar o vício do jogo, Fugui punha a família de lado e ficava a tratar de negócios. O pai dele pensava que Fugui se andava a fazer de idiota e batia nele em explosões de fúria, originando a conversa acima referida. Neste contexto *niang* 娘, trata-se de outra forma para dizer “mãe”, sendo a forma mais usada *ma* 妈. A expressão *qu ni niang de* 去你娘的 é equivalente a *qu ni ma de* 去你妈的, tendo ambas o significado correspondente a “porra” em português, transmitindo a emoção de irritação, impaciência ou descontentamento. Aqui *ni ma de* 你妈的 perde o seu significado literalmente original, uma vez que o povo se habituou a utilizar a figura da “mãe” de modo ofensivo, dado que se trata de uma figura sagrada para todos nós. Com o intuito de não deixar os leitores-alvo com um sentimento de constrangimento e estranheza, e evitar mal-entendidos, considera-se desnecessário trazer à luz o significado literalmente original da expressão, tendo o autor optado por uma equivalente.

Numa *fam lia*, é considerado desrespeitoso mencionar o nome ou o tratamento de um ancião de forma abusiva. Dirigir palavras ao pai, é visto neste caso como uma ação menos educada e ofensiva. Este fenómeno está relacionado com valores culturais. A China, devido à influência profunda do confucionismo, tornou-se uma sociedade patriarcal que respeita os seus ancestrais. De forma geral, as pessoas têm uma mentalidade nacional que respeita os seus idosos, possuindo um sentido estrito de hierarquia e *fam lia* (Fan, 2016: 9-10).

Alguns homens usam *lao zi* 老子, cujo significado é “pai”, expressão esta utilizada para elevar a posição do discurso a outrem. Na ética tradicional chinesa, o “pai” sustenta toda a *fam lia*, e como tal, tornar-se pai de outra pessoa na conversa é um grande insulto para esta pessoa. Também se usam *zu zong* 祖宗 e *ye ye* 爷爷 para implicar que a situação na *fam lia* é mais alta do que a do interlocutor. Em contrapartida, o tratamento de *sun zi* 孙子 e *er zi* 儿子 também desempenha o papel de rebaixar o estatuto dos outros (Fan, 2016: 26). É evidente a omissão que ocorre ao traduzir a expressão *lao zi* 老子, contudo, com a intensificação das outras expressões identificadas a negrito, o desrespeito e informalidade que se pretende transmitir não ficam perdidos na passagem de uma língua para outra.

Diferentes culturas atribuem aos animais diferentes imagens e conotações e integram-nos em palavras para formar a sua cultura única. De facto, as culturas zoológicas chinesa e ocidental coexistem sempre com semelhanças e diferenças. É comum as pessoas usarem algumas características negativas dos animais para atacarem as outras. Alguns animais têm sentidos abomináveis na China e em Portugal, como os burros, os porcos, etc. Por exemplo, os burros são geralmente usados como mão de obra na cultura agrícola tradicional chinesa, por isso, *chun lü* 蠢驴 [estúpido; burro] é traduzida como “palerma” pelo tradutor; a imagem de corvo representa desgraça na cultura chinesa e também tem um efeito negativo na cultura portuguesa. Existe na China a expressão popular *wu ya zui* 乌鸦嘴, boca do corvo, para descrever palavras impróprias e agressivas de alguém. No que diz respeito à tradução de *chu sheng* 畜生, o tradutor arranja um termo equivalente em português *animal* e *besta*, que significa uma “pessoa desumana ou cruel” (*ibid.*, 2008). Contudo, também encontramos alguns animais que na cultura chinesa têm a conotação negativa, mas que não encontram equivalência direta na cultura portuguesa. Por exemplo:

(18) *Xianzai xiang qi lai jiao wo xinteng a, wo nianqing shi zhen shi ge wu gui wang ba dan. Zheme hao de nüren, wo dui ta you da you ti.*

现在想起来叫我心疼啊，我年轻时真是个乌龟王八蛋。这么好的女人，我对她又打又踢。(Yu, 2012: 18)

Tradução: Dói-me o coração quando agora penso naquilo, mas em jovem eu era um autêntico **cabrão**. Uma mulher tão boa como ela, e o tratamento que lhe dava eram chapadas e pontapés... (Yu; Nabais, 2018: 22)

Como tartaruga, *wu gui* 乌龟 encolhe geralmente a cabeça e as patas na sua carapaça ao ser confrontada com perturbações, é identificada como um animal tímido, sendo frequentemente encontrada na linguagem obscena chinesa. *Wang ba* 王八 é um animal com aparência semelhante à tartaruga, tendo a mesma pronúncia de *wang ba* 忘八 [esquecer; oito] na tradição cultural chinesa, referindo-se por sua vez ao esquecimento da cerimónia, retidão, honestidade, vergonha, piedade filial, fraternidade, lealdade e fé (Grande Dicionário *Cihai*, 1982: 572). Por isso, *wang ba* 王八 também é uma maldição cruel. Na cultura ocidental, a tartaruga é apenas um réptil meramente associado à lentidão e por vezes à preguiça. O termo *cabrão*, escolhido pelo tradutor, descreve um insulto para condenar “indivíduo mau ou traiçoeiro”,⁹³ exaltando a característica que a figura de tartaruga pretende transmitir na cultura chinesa, de incapacidade de confrontar diretamente as adversidades da vida.

A tradução de expressões obscenas em obras literárias não se trata apenas de uma conversão linguística, mas também da comunicação obtida a partir das conotações culturais por sua vez realizadas com recurso a expressões obscenas. Ainda que algumas expressões obscenas sejam extremamente desagradáveis, os tradutores precisam de manter o estilo da obra original em prol do contexto da época e das personagens da obra. Imagine-se as palavras de um camponês a fluírem da boca dele como da caneta de um mestre, que não estejam alinhadas com a identidade dele, e os leitores ficarão constrangidos após a leitura. Tendo em conta as características do uso da linguagem obscena, a sua tradução do chinês para o português recorre às seguintes estratégias:

- (1) Para as expressões obscenas chinesas que têm equivalentes absolutos portugueses, a imagem e conotação cultural são iguais, neste caso, basta utilizar a tradução literal.

⁹³ Dicionário da Língua Portuguesa. (2016: 132)

- (2) Para as expressões obscenas chinesas que não têm equivalência absoluta em português, pode ocorrer uma transformação, realizada numa mistura de tradução literal e paráfrase, mantendo a forma original de expressão e em simultâneo conectando o significado textual, de modo a evitar impedir a fluência da leitura aos leitores.
- (3) Para expressões que existam apenas em chinês, e lhes falte um equivalente em português, é aconselhável usar-se empréstimo de sinónimos em português, isto é escolher uma expressão portuguesa para transmitir o significado verdadeiro atrás desta expressão chinesa.

Digno de realçar é que o empréstimo, aqui usado, tente sempre procurar uma alternativa cujo grau de obscenidade seja equivalente ao transmitido pela expressão do original. Zhang (1979: 194-195) apresenta um método para “evitar” tratar a tradução de expressões obscenas, isto é refere-se principalmente ao uso da expressão obscena portuguesa correspondente em vez da chinesa original, não significando que uma expressão não obscena seja usada na tradução para substituir a expressão obscena original.

Quando a linguagem obscena é usada como um meio de apresentar emoções, ambos os lados da comunicação não devem focar a sua atenção meramente na semântica superficial da comunicação, mas sim no que as emoções verdadeiras tentam transmitir na utilização dessas expressões. Em torno da tradução das expressões obscenas, não basta utilizar-se a tradução literal, porém cabe aos tradutores terem em conta os diversos fatores envolvidos em determinada expressão obscena, decidindo a melhor forma para evitar a interrupção do ritmo da leitura. Assim sendo, “tentarão acima de tudo [ter em conta] a expressividade da palavra e a sua carga emocional, não o sentido literal” (Pinker, 2008: 373).

Em resumo, ao traduzir algumas expressões obscenas com assimetria cultural, por um lado, deve manter-se o máximo da forma linguística e informações culturais da expressão original. Por outro lado, é fundamental tentar manter o significado semântico, a conotação cultural e as funções abusivas da expressão original. No processo de tradução, a escolha de estratégias deve encontrar um equilíbrio entre a domesticação e a estrangeirização.

3.3.4 A tradução de outras expressões com marcas culturais (onomatopeias)

O termo *onomatopeia* é “palavra cuja pronúncia imita o som próprio da coisa significada”⁹⁴, por outras palavras, “designa o processo de criação de palavras através da imitação de sons naturais e também as palavras formadas através deste processo” (Caldas, 2011: 154).

A onomatopeia é um importante método retórico, amplamente utilizado em obras literárias. Sendo um elemento cultural, o uso de onomatopeia na literatura, cujo contributo é reproduzir de forma vívida a cena implicada no romance, leva a que este tenha um forte sentido de ritmo, para que os leitores apreciem a cena repleta da beleza sonora como se estivessem dentro dela. Contudo, como cada língua tem o seu próprio sistema peculiar de onomatopeias, isso trará dificuldades à tradução. Tendo em conta o uso de onomatopeias no romance de Yu Hua e a carência de estudos neste ramo, nomeadamente, entre o chinês e o português, acredita-se que é necessário fazer uma análise preliminar sobre a tradução das onomatopeias, de modo a penetrar do ponto de vista cultural as estratégias de compensação. Veja-se a tabela a seguir, que engloba todas as onomatopeias do romance *Viver*:

Expressões com onomatopeia	Tradução do tradutor Tiago Nabais	Estratégia de compensação	Observação minha
吧哒吧哒 [ba da ba da]	<i>bada bada</i>	transliteração	som da caminhada
耕得哞哞翻动 [hua hua]	fazer a terra rija revolver-se	paráfrase	som do solo sendo remexido
咿呀咿呀 [yi ya yi ya]	<i>iala iala</i>	transliteração criativa	som de cantar ou de bebé
嗷嗷叫着 [ao ao]	Gemidos	adaptação	som de dor

⁹⁴ Dicionário da Língua Portuguesa. (2016: 522)

钱在钱上面哗哗地流 [hua hua]	vai escorrendo para cima do que já lá estava, <i>ua ua ua</i>	translitera ção criativa	som da água fluindo
哎呦 [ai you]	ais uis	adapta ção	som de surpresa ou de desamparo
滴滴答答 [di di da da]	<i>didi dada</i>	translitera ção	som de gotas de água caindo
咚咚乱跳 [dong dong]	sentir o coração aos pulos no meu peito	adapta ção	som de batimento de coração
砰的一枪 [peng]	ouvi aquele pah no disparo	adapta ção	“pum” em português
呼哧呼哧 [hu chi hu chi]	com a respiração ofegante	par áfrase	“arf” em português
咕咚咕咚 [gu dong gu dong]	ouvir o <i>gudu</i> das suas goladas	translitera ção criativa	“glup” em português
咔嚓一声将瓜切成两半 [ka cha]	<i>kacha</i>	translitera ção	som de corte
拉屎撒尿后哭起来嗯 嗯的 [ng ng]	<i>enen</i>	translitera ção	som de esforço físico

生气时小嘴巴噼噼啪 啪 [pi pi pa pa]	<i>pipi papa</i>	transliteração	som contínuo de um objeto que explode e bate (velocidade rápida de fala)
---------------------------------	------------------	----------------	---

Tabela 7 - Expressões com onomatopeia no romance e suas respectivas traduções

(1) A transliteração é um método que pode injetar intuitivamente a frescura cultural na tradução, mantendo a aparência do texto original, e as características fonéticas na maior extensão possível. Ao traduzir o romance, para além da transliteração, o tradutor escolhe, nesse sentido, uma forma criativa, que denomino como “transliteração criativa” para tratar certas onomatopeias.

(19) *Suihou, wo ting dao laoren cuya que ling ren gandong de sangyin, ta chang qi le jiu ri de geyao, xian shi yiya yiya chang chu chang chang de yinzi, jie zhe chu xian liang ju geci.....*

随后，我听到老人粗哑却令人感动的嗓音，他唱起了旧日的歌谣，先是**咿呀咿呀**唱出长长的引子，接着出现两句歌词.....(Yu, 2012: 5)

Tradução: Pouco depois, ouvi a voz rouca mas comovente do velho a cantar uma canção antiga. No início, cantava apenas *iala iala*, mas a seguir cantou dois versos... (Yu; Nabais, 2018: 10)

Yiya yiya 咿呀咿呀 é uma onomatopeia que descreve o som de canção ou das crianças. Como a letra “y” não é uma letra portuguesa mas estrangeira, o tradutor transforma “yiya” de forma criativa em “iala”, sendo que se mantém a beleza de tom, como se cantasse mesmo em frente dos leitores. Mesmo que esta criação “iala iala” fosse difícil de entender, os leitores podiam seguir os traços contextuais de toda a frase. Esta estratégia não apenas expressa o sentido original, mas também transmite os efeitos fonéticos originais.

(2) Pode-se observar que, ao traduzir uma onomatopeia, o tradutor também usa a adaptação cultural, dado que os leitores-alvo têm diferentes hábitos cognitivos. No processo de tradução de obras literárias, os tradutores tentam manter o máximo possível a retórica onomatopeica no texto original e usam o método de adaptação para escolher uma expressão correspondente na LC. Neste caso, existem duas formas: por um lado, se existir uma onomatopeia correspondente na LC, forma-se um sistema de “onomatopeia na LP - onomatopeia na LC”, como é o caso de *ai you* 哎呦, cuja

correspondência em português “ais uis” se utiliza quando alguém se queixa de algo, sendo uma adaptação cultural que garante consistentemente o número e a pronúncia de caracteres (chinês) ou sílabas (português). Devido às assimetrias nos sistemas de linguagens e nas formas de pensar, não há onomatopeias em português que sejam semelhantes às da pronúncia chinesa. Como a onomatopeia no texto original é com dois caracteres *ai you* 哎呦, na seleção da onomatopeia em português, também é selecionada uma onomatopeia com duas sílabas “ais uis”, e a forma sintática no texto original é mantida, o mais fiel possível ao efeito fonético original.

Por outro lado, se não existir uma onomatopeia correspondente, usa-se uma expressão que pode implicar o mesmo sentido na LC:

(20) *Wo die nianji da le, shi ye gen zhe lao le, chulai bu rongyi, na shihou women quan jia ren dou hui ting dao ta zai cun kou ao ao jiao zhe.*

我爹年纪大了, 屎也跟着老了, 出来不容易, 那时候我们全家人都会听到他在村口嗷嗷叫着。
(Yu, 2012: 7)

Tradução: Como (o pai) estava velho, o seu cocô já não saía com facilidade, e todos ouvimos então os seus **gemidos** vindos da entrada da aldeia. (Yu; Nabais, 2018: 11)

Ao ao 嗷嗷 é o som de lamentações, por vezes, provocadas pela dor. Como o termo “gemido” refere-se a “grito lamentoso e abafado”, que pode minuciar o estado de gemer.

(3) Ao traduzir onomatopeias, considerando a experiência de leitura dos leitores-alvo como o principal fator, realiza-se uma paráfrase para as onomatopeias no texto original que são difíceis de entender, a fim de que os leitores-alvo as possam entender e aceitar. Com base numa compreensão profunda da semântica original, essas onomatopeias são traduzidas livremente, transmitindo o sentido original de maneira precisa.

(21) *Yizhi shihou ziji de yang chi wan, you qing zhe cai huchi huchi man tou shi han de pao hui jia lai.*

一直侍候自己的羊吃完, 有庆这才呼哧呼哧满头是汗地跑回家来。 (Yu, 2012: 81)

Tradução: Só depois de terminarem é que regressava a casa, **com a respiração ofegante** e o suor a escorrer pela cabeça. (Yu; Nabais, 2018: 84-85)

Em suma, na prática da tradução, os tradutores devem tratar a onomatopeia de maneira flexível. Isto é ao traduzir a onomatopeia, devem considerar três aspetos pela

seguinte ordem preferencial: primeiro caso, manter o estilo original se as onomatopeias são fáceis de perceber, pode-se utilizar a transliteração; segundo, se as onomatopeias tiverem pronúncia e sentido semelhantes na LC, pode-se aplicar diretamente a onomatopeia correspondente, ou seja, recorrer à estratégia de adaptação cultural; e por último, a não encontrar equivalentes, é sabido que se recorra à paráfrase, a fim de eliminar barreiras à compreensão dos leitores-alvo devido a diferenças cognitivas na onomatopeia. Espera-se que esta parte de análise possa dar mais passos rumo à tradução da onomatopeia no âmbito de literatura.

3.4 Avaliação da importância da aplicação das estratégias de compensação

Descobri, na coleção de as expressões com marcas culturais do romance, que, para ajudar a comunicação eficaz da conotação cultural chinesa e a compreensão e domínio dos leitores-alvo, o tradutor se aproximava mais do autor, ou seja, levava os leitores para o lado da conotação cultural da obra original. Isso, de certo modo, faz com que a cultura chinesa tenha possibilidade de ser conhecida e vá mais longe. Para o tradutor Tiago Nabais, a opção pela tradução “estrangeirante”, mais próxima do texto original, é clara e assumida, porque a obra de Yu Hua é de um tipo de tradução mais ético, e os autores normalmente preferem que os tradutores não modifiquem o texto, retirando e adicionando coisas à vontade que não estão no original. As reações que o tradutor recebeu por parte dos leitores foram positivas, a grande maioria gostou desta tradução e achou interessante sentir que estava a ler uma coisa que vinda realmente de outra cultura e universo linguísticos (Entrevista a Tiago Nabais, 2019). Isso contribuirá para tratar as características nacionais das obras e promover intercâmbios culturais entre diferentes nações.

Todos os exemplos com análise cultural anteriormente ilustrados nos últimos subcapítulos conduzem-nos à procura da essência inerente da aplicação das estratégias de compensação ao longo do exercício de tradução, que fornecerá a força motriz ao estudo sobre a tradução de literatura com base nos fatores culturais. As estratégias de compensação, que analisei na presente dissertação, de facto, são métodos de tradução mais apropriados em relação a diferentes casos provocados pelas “assimetrias culturais”, tentando ao máximo preservar os elementos culturais a partir da LP. Da perspetiva cultural, a aplicação das estratégias de compensação desempenha um papel insubstituível para as três personagens no âmbito de literatura: autor, tradutor, e leitor.

Para os autores, a aplicação das estratégias de compensação ajudar á a transmitir de forma fiel a intenção original e de forma eficaz informações do contexto sociocultural da determinada época da cultura de partida; na posição de tradutores, a aplicação das estratégias de compensação reforçar á a consciência cultural, enfatizando a questão da comunicação intercultural. É preciso analisar cuidadosamente a imagem cultural, capturar a essência através da superfície, mantendo as informações culturais do texto original. Perante os leitores, a aplicação das estratégias de compensação injetar-lhes-á uma nova energia na leitura e permitir á abranger o horizonte das outras culturas.

Conclusões

O presente trabalho teve como objetivo analisar as estratégias de compensação com base nas “assimetrias culturais” entre chinês e português no romance *Viver* do autor chinês Yu Hua. Com o apuramento de nomes com marcas culturais (nomes de pessoa, título de tratamento, etc), de expressões idiomáticas (como *chengyu* 成语 e *suyu* 俗语, *yanyu* 谚语, linguagem obscura e rude), bem como de onomatopeias, tentou-se encontrar estratégias apropriadas de tradução para compensar informações culturais provocadas pela assimetria entre diferentes culturas e civilizações, a fim de evitar a confusão na compreensão e alcançar a perfeição dos efeitos que os leitores estrangeiros receberão.

Falando das estratégias de compensação da tradução, baseadas nos casos apresentados ao longo da análise, o seu núcleo essencial assenta, na verdade, na procura de melhores métodos para tratar a perda de informações socioculturais. É precisamente por causa da possível relação não equivalente de informações entre os leitores-fonte e leitores-alvo que se destaca o estudo de estratégias de compensação. A “Equivalência Dinâmica” de Eugene A. Nida é o eixo principal da presente investigação, conduziu a análise das teorias de certos estudiosos ocidentais e chineses sobre as estratégias de tradução, construiu uma lista de estratégias com foco em compensar as marcas culturais.

As teorias não podem viver sem prática, por isso foram ilustradas com vários exemplos retirados do romance. A meu ver, não se pode desvalorizar o papel de teoria nem da prática. Estas duas são igualmente fundamentais e complementares. As teorias ensinam-nos para onde vamos, enquanto a prática nos ensina como caminhar mais longe. Naturalmente, as reflexões são frutos valiosos para nos lembrarem de não seguir mais o caminho errado. Se as teorias fossem ferramentas de apoio, a prática seria o processo eficaz de conhecimentos e de capacidade. O texto original não precisa de “gémeo” com aparência totalmente autêntica, mas sim de um comunicador com o significado mais próximo, até completo.

Caso se considerem as estratégias de tradução e se atente na questão da escolha de domesticação ou estrangeirização (cf. 2.2), constata-se que estas duas não são contraditórias, mas complementares, ou seja, a domesticação e estrangeirização, um par de estratégias de tradução aparentemente contraditórias, não são, de facto,

absolutamente exclusivas. O princípio da tradução é utilizar o método de estrangeirização para restaurar a aparência original na LC, tanto quanto possível, sob a premissa de expressar o significado original. Além do mais, também é necessário levar em linha de conta as diferenças entre as línguas dos dois países e as assimetrias entre as culturas. A domesticação é utilizada para combinar efetivamente as duas culturas com o objetivo de aprimorar a natureza literária e a legibilidade das obras traduzidas. Com a combinação destas estratégias, surgirá uma maior probabilidade de alcançar o alto grau de complemento nas informações. A melhor tradução deveria levar em conta tanto a domesticação quanto a estrangeirização, estes dois fatores, para maximizar a transmissão de todas as informações veiculadas na obra literária.

A presente dissertação baseia-se na tradução literária, cuja peculiaridade linguística se diferencia dos outros gêneros, uma vez que é influenciada pelo estilo de escrita do autor e contexto sociocultural que precisa de ser mantido. Aliás, a essência e os métodos para lidar com a tradução cultural na tradução literária teriam valor de referência noutros tipos de tradução, visto que o consenso essencial da atividade se destaca na herança da sabedoria humana com o apoio da cultura mutuamente entendida por dois lados: falantes de língua-partida e falantes de língua-chegada. A tradução é uma comunicação tanto interlinguística quanto intercultural, sendo assim, a letra e a cultura escondida necessitam de andar de mãos dadas, apoiando-se uma a outra. Isto será valor mais precioso na atividade de tradução.

O tradutor é uma ponte linguística e cultural ligando dois lados: autor e leitor. “A forte necessidade de conhecimento em línguas *estrangeiras* não é apenas essencial para fins de inteligibilidade mútua entre diferentes línguas e tradições *nacionais*, mas também para os processos mais abrangentes de hibridização transcultural que produzem novos e diferentes tipos de identidade”⁹⁵ (Longinovic, 2002: 6). O objetivo de um bom tradutor é que o leitor consiga “compreender” o enquadramento cultural em que a obra se desenrola, por outras palavras, explicitar na LC as ditas marcas ou referências culturais. O tradutor assume a responsabilidade por descobrir o verdadeiro significado escondido da língua-partida, ou seja, os elementos culturais, transformando-o de

⁹⁵ The strong need for expertise in “foreign” languages is not only essential for purposes of mutual intelligibility between different “national” languages and traditions, but also for the more comprehensive processes of cross-cultural hybridization that produce new and different types of identity.

forma mais clara e aceitável, com recurso ao refinamento da experiência para transmitir a ideia original do autor aos leitores. É de salientar que os estudos de tradução são mesmo necessários e a realidade é que os tradutores precisam de técnicas e estratégias cada vez mais acessíveis a cada nova obra publicada.

É de retirar a conclusão que o presente trabalho pode inspirar mais estudos sobre as estratégias de compensação que impulsionem o intercâmbio cultural entre chinês e português. Contudo, o estudo de estratégias de compensação da tradução permanece ainda marginal nos estudos de tradução. Haverá um longo caminho a percorrer na pesquisa para construir um enquadramento mais completo. “As práticas culturais também podem ser consideradas como tendo propósitos significativos” (Nida, 2002: 13). Necessitam de encontrar estratégias adequadas que atuem nas “assimetrias culturais”. A tradução ainda está a caminho: todas as estratégias são como assistentes no processo de tradução, e para melhorar o nosso trabalho, mais conhecimentos saem da prática, ou seja, do seu exercício. Recorde-se que embora o nosso objetivo possa ser igual, o caminho para atingir pode ser diferente. A única coisa que todos têm de fazer é esforçar-se para enveredar por vias onde aproximem estas duas pessoas tão separadas, para que satisfaçam a intenção do autor e a compreensão do leitor.

Referências Bibliográficas

Almeida, Maria Clotilde. 2000. *A geometria dos enquadramentos à luz da perspectiva cognitiva*. Revista de Faculdade de Letras 25, pp.117-129.

Alves, Ana Cristina. 2016. *Culturas em Diálogo: A Tradução Chinês-Português*, Publicação: Universidade de Macau.

Amaro, Ana e Justino, Carlos. 1998. *Estudos sobre a CHINA*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

Amaro, Ana e Justino, Carlos. 1999. *Estudos sobre a CHINA II*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

Amaro, Ana e Justino, Carlos. 2006. *Estudos sobre a CHINA VII. Volume I*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

Anne, Cheng. 2008. *História do Pensamento Chinês*. Editora Vozes.

Akçay, Okan. Dalgin, Muhammed H. e Bhatnagar, Swati. 2011. *Perception of Color in Product Choice among College Students: A Cross-National Analysis of USA, India, China and Turkey*. International Journal of Business and Social Science. Vol. 2 No. 21.

Autor chinês Yu Hua traduzido para português. 2017. Fonte: Embaixada de Portugal em Pequim. Disponível em: <http://portugueseembassybeijing.com/blog-pt/2017/3/3/autor-chins-yu-hua-traduzido-para-portugus> [Consultado a 15 de novembro de 2019]

Bakers, Martin. Lanslor, Tobias. Eshelner, Mikael. *História da Agricultura*. Editora: Cambridge Stanford Books. Ebook disponível em: https://books.google.com/books?id=UB_NDwAAQBAJ&pg=PT12&lpg=PT12&dq=civiliza%C3%A7%C3%A3o+de+agricultura+chinesa&source=bl&ots=wAwchpIWJa&sig=ACfU3U3-lgK-fLO32G3X_I-wrXNJqs_w&hl=zh-CN&sa=X&ved=2ahUKEwiT_8ngyYzoAhWMrJ4KHZaaD1o4ChDoATAAegQIBxAB#v=onepage&q=civiliza%C3%A7%C3%A3o%20de%20agricultura%20chinesa&f=false [Consultado a 17 de novembro de 2019]

Baker, Mona. 1992. *In Other Words - A Coursebook on Translation*. London and New York: Routledge.

Baker, Mona. 2001. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge.

Bassnett, Susan, e Lefevere, André 1998. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. UK: Multilingual Matters.

Bao Huinan 包惠南. 2001. *Wen hua yu jing yu yu yan fan yi 文化语境与语言翻译 [Contextos Culturais e Tradução de Línguas]*. Beijing: Zhongguo Duiwai Fanyi Chubanshe.

Berman, Antonine. 2013. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Trad. de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréa Guerini.

Bideau, Florence Graezer, e Yan, Haiming. 2018. *Historic Urban Landscape in Beijing: The Gulou Project and Its Contested Memories. Chinese Heritage in the Making: Experiences, Negotiations and Contestations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 93-118. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctt2204rz8.7 [Consultado a 4 de dezembro de 2019]

Bogushevskaya, Victoria, e Elisabetta Colla. 2015. *Thinking colours: perception, translation and representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Bruun, Ole. 2004. *Fengshui in China. Geomantic Divination between State Orthodoxy And Popular Religion*. Copenhagen: NIAS Press.

Caldas, R. 2011. *Estudo Linguístico Comparativo sobre Onomatopeias em Histórias em Quadrinhos: Português/Alemão*. Pandaemonium, São Paulo, n. 18, Dez. /2011, pp. 153-184. www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum [Consultado a 23 de fevereiro de 2020]

Catford C. 1965. *A linguistic theory of translation [M]*. London: Oxford University Press.

Cavaco-Cruz, Luís. 2012. *Manual Prático e Fundamental de Tradução Técnica*.

Chang, Kang-i Sun, e Stephen Owen. 2013. *The Cambridge History of Chinese Literature*. Volume 1. Disponível em: <http://0-dx.doi.org.pugwash.lib.warwick.ac.uk/10.1017/CHOL9780521855587> [Consultado a 11 de novembro de 2019]

Chang, Kang-i Sun, e Stephen Owen. 2013. *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume 2*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521855594> [Consultado a 127 de outubro de 2019]

Cheng, Anne, e Gentil Avelino Tilton. 2008. *História do pensamento chinês*. Petrópolis: Vozes.

Costa, Antr éa. 2013. *Patronagem: um Diálogo entre os Estudos de Tradução e os Estudos Culturais*. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU.

Costa, Sara Figueiredo (com tradução simultânea de Tiago Nabais). 2018. Entrevista: A China de Yu Hua: Dois países no tempo de uma vida. *Jornal Ponto Final*. Disponível em: <https://paragrafopontofinal.wordpress.com/2018/06/29/a-china-de-yu-hua-dois-paises-no-tempo-de-uma-vida/> [Consultado a 28 de novembro de 2019]

Costa, Sara Figueiredo ed. 2018. “Yu Hua em entrevista: A China da Revolução Cultural e a que vem a seguir são como dois mundos completamente diferentes”, *Parágrafo*, (suplemento ao *Jornal Ponto Final*), pp. 4-6. Disponível em: <https://paragrafopontofinal.files.wordpress.com/2018/06/parc3a1grafo31.pdf> [Consultado a 28 de novembro de 2019]

Coutinho, Steve. 1893. *An Introduction to Daoist Philosophies*. New York: Columbia University Press.

Davidson, A. 2014. ‘baozi’; ‘mantou’, *The Oxford Companion to Food*. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199677337.001.0001/acref-9780199677337-e-0161?rskey=aMtlIi&result=240;> <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199677337.001.0001/acref-9780199677337-e-1506> [Consultado a 9 de janeiro de 2021]

Denton, Kirk A., Ju-Chan Fulton, e Joshua S. Mostow. 2003. *Avant-Garde Fiction in China. Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. New York: Columbia University Press.

Deppman, Hsiu-Chuang. 2010. *Adapted for the screen: the cultural politics of modern Chinese fiction and film*. Honolulu: University of Hawai‘i Press. <https://www.degruyter.com/doi/book/10.21313/9780824860653> [Consultado a 28 de

novembro de 2019]

Diana, Daniela. *Cores Primárias*. Disponível em:

<https://www.todamateria.com.br/cores-primarias/> [Consultado a 28 de novembro de 2019]

Du Juan 杜娟. 2019. *Yu Hua xiao shuo: cong ou hua dao zhong guo hua* 余华小说: 从欧化到中国化 [*Romances de Yu Hua: de Europização a Sinização*]. Comentários de Escritores Contemporâneos. 2019 (4), pp.149-154.

Entrevista: Tiago Nabais dedica-se à literatura chinesa com destaque ao escritor Yu Hua. 2019. Fonte: CRI (Rádio Internacional da China). Disponível em: <http://portuguese.cri.cn/audioonline/interviews/414/20190402/270551.html> [Consultado a 11 de novembro de 2019]

Escaleira, Maria de Lurdes Nogueira. Entrevista com Li Changsen. Revista Cadernos de Literatura em Tradução, Especial China: 500 anos de relações luso-chinesas. no.14. 2013. p.267-283.

Fan Jinhao 范晋豪. 2016. *Xian dai han yu cu su yu yan jiu* 现代汉语粗俗语研究 *The Study of Vulgarism in Modern Chinese*. [Tese de Mestrado].

Fan Wendong. 2018. *Se cai da pei yuan li yu ji qiao* 色彩搭配原理与技巧(第二版) [*Princípios e técnicas de correspondência de cores - Segunda Edição*]. Beijing: Qinghua Daxue Chubanshe.

Finnane, Antonia. 1996. *What Should Chinese Women Wear?: A National Problem*. Modern China, vol.22, no.2, pp.99–131. JSTOR, www.jstor.org/stable/189339 [Consultado a 9 de novembro de 2019]

Finnane, Antonia. 2008. *Changing Clothes in China: Fashion, History, Nation*. New York: Columbia University Press.

Gernet, Jacques. 1990. *China and the Christian impact: a conflict of cultures*. Cambridge: Cambridge Univ. Pr.

Gonçalves, Marina da Silva. 2016. *O calção no Português Europeu: tendências e utilizações*. Tese de Mestrado. Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade de Minho, Minho. Disponível em:

<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/44358/1/Marina%20da%20Silva%20Gon%C3%A7alves.pdf> [Consultado a 3 de fevereiro de 2020]

Guan, Zhong, e W. Allyn Rickett. 1985. *Guanzi: political, economic and philosophical essays from early China*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.

Gulik, R. H. van. 2003. *Sexual life in ancient China: a preliminary survey of Chinese sex and society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.* Leiden: Brill.

Han Ye 韩晔. 2015. *Zhong ying fei li mao yong yu fan yi de dui bi yan jiu 中英非礼貌用语翻译的对比研究* [Um Estudo Comparativo da Tradução de Linguagem Obscena Chinês - Inglês]. *Jornal de Educação e Literatura*.

He Yongbin 何勇斌. 2016. *Cong wen hua chuan bo shi jiao tan xi han yu cheng yu fan yi 从文化传播视角探析汉语成语翻译* [Análise sobre a Tradução de Chengyu Chinês na Perspetiva da Comunicação Cultural]. *Yuwen Xuebao*. 2016 (6), pp.73-74.

Hervey, S., e Higgins, J. 1992. *Thinking Translation. A Course in Translation Studies*. London: Routledge.

Holmes, James. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, pp. 67-80.

Hu Huanlong 胡焕龙. 2018. *Um Estudo Comparativo do “Viver” de Yu Hua e a sua Adaptação para o Cinema com o Mesmo Título*. *Journal of Hainan University. (Social Sciences)*. No.5. 2018. Vol.31. General. No.185. pp.58-64.

Huang, Minwen. 2016. *From Cultural Ghosts to Literary Ghosts – Humanisation of Chinese Ghosts in Chinese Zhiguai*. In Fleischhack M. e Schenkel E. (Eds.), *Ghosts - or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media* (pp. 147-160). Frankfurt am Main: Peter Lang AG. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctv2t4d7f.17 [Consultado a 16 de dezembro de 2019]

Idema, Wilt L., e Lloyd L. Haft. 2017. *A Guide to Chinese Literature*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies Publications. Disponível em: <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=5124513> [Consultado a 14 de setembro de 2019]

I-Hsin Chen. 2016. *From God's Chinese names to a cross-cultural universal God: James Legge's intertextual theology in his translation of Tian, Di and Shangdi*. *Translation Studies*, 9:3, 268-281, DOI: [10.1080/14781700.2016.1188022](https://doi.org/10.1080/14781700.2016.1188022) [Consultado a 13 de fevereiro de 2020]

Inmetro. 2012. *Sistema Internacional de Unidades*. 1ª Edição Brasileira da 8ª Edição do BIPM. Rio de Janeiro.

Jorge, Guilhermina. 2001. *Algumas reflexões em torno das expressões idiomáticas enquanto elementos que participam na construção de uma identidade cultural*. In: *Polifonia*. Lisboa: Edições Colibri, n. 4, pp.215-222. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/20362475/guilhermina-jorge-faculdade-de-letras-da-universidade-de-lisboa> [Consultado a 2 de fevereiro de 2020]

José Medeiros da Silva. 2008. *China: a questão camponesa na República Popular*. Tese de Doutorado ao Departamento de Ciência Política da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Jowett, Philip e Andrew, Stephen. 1997. *Chinese Civil War Armies 1911-49*. Osprey Publishing.

Ke Ping 柯平. 1991. *Ying han yu han ying fan yi jiao cheng 英汉与汉英翻译教程* [Aspectos Teórico-Práticos de Tradução - Inglês/Chinês e Chinês/Inglês]. Beijing: Beijing Daxue Chubanshe.

Kern, Martin, e Robert E. Hegel. 2004. *A History of Chinese Literature?* *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*. 26: 159-179.

Kong Qingdong 孔庆东. 2003. *Zhong guo de qing lou wen hua 中国的青楼文化* [Cultura de Casa Verde na China]. Beijing: Zhongguancun. Dec. pp.111-113.

Klaudy K. 2008. *Compensation in Translation*. In: Szatmári P., Takács D. (Hrsg.) 2008. "... mit den beiden Lungenflügeln atmen" Zu Ehren von János Kohn. München: LINCOM, pp.163-175.

Koller, Werner. 1995. *The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies*. *Target*. 7 (2): 191-222.

Kovecses, Zoltan. 2006. *Language, Mind and Culture*. Oxford University Press.

Lai, Chen. 2018. *Historical and Cultural Features of Confucianism in East Asia*. In AMES R. e HERSHOCK P. (Eds.), *Confucianisms for a Changing World Cultural Order*. p.102-111. Honolulu: University of Hawai'i Press. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctv3zp05k.10 [Consultado a 18 de janeiro de 2020]

Leung, Laifong. 2017. *Contemporary Chinese Fiction Writers: Biography, Bibliography, and Critical Assessment*. New York and London: Routledge. Taylor & Francis Group.

Li Changsen 李长森. 2002. *Shi yong pu han fan yi jiao cheng 实用葡汉翻译教程 [Aspetos Teórico-Práticos de Tradução - Português/Chinês]*. Instituto Politécnico de Macau.

Li Chau-Tsi. 1950. *A Reforma Agrária na China em Problemas - Revista Mensal de Cultura Política*.n.º 30. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/liu-chao-tsi/ano/mes/reforma.htm> [Consultado a 3 de dezembro de 2019]

Li Huang. 2013. *Uma Análise das Lacunas Culturais entre Chinês e Português na Tradução do Romance Viver*. Revista Cadernos de Literatura em Tradução, Especial China: 500 anos de relações luso-chinesas. No.14. pp. 101.

Lima, Rocha. 2001. *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. Editora: Jose Olympio.

Liu Yonghou 刘永厚. 2017. *Han yu she hui cheng wei yu de yu yi yan bian 汉语社会称谓语的语义演变 [A Evolução Semântica dos Tratamentos Sociais Chineses]*. Beijing: Zhishi Chanshan Chubanshe.

Li Yuyun. 2018. [Mestrado em Tradução] *Questão de Equivalência na Tradução das Expressões “com características Chinesas” na obra ‘China em Dez Palavras’*. Repositório da Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa.

Loewe, Michel e Shaughnessy, Edward. 1999. *The Cambridge history of ancient China: from the origins of civilization to 221 B.C*. Cambridge: Cambridge University Press.

Longinovic, Tomislav Z. 2002. *Fearful Asymmetries: A Manifesto of Cultural Translation*. The Journal of the Midwest Modern Language Association, Vol.35, No.2.

Translating in and across Cultures, pp.5-12.

Lopes, Alexandra. 2004. *Os tradutores, esses fazedores de cultura*. Sinais de cena 2, pp.112-114.

Lu Xing. 2002. *Chinese Political Communication: Roots in Tradition and Impacts on Contemporary Chinese Thought and Culture*. Intercultural Communication Studies, 11 (1), pp. 97-116.

Lu Xing. 2004. *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution: the Impact on Chinese thought, Culture, and Communication*. Columbia: University of South Carolina Press, pp. 29.

Luo Xuanmin e He Yuanjian. 2009. *Translating China*. Publisher: Multilingual Matters.

Lü Simian 吕思勉. 2017. *Zhong guo wen hua chang shi 中国文化常识 [Conhecimentos Elementares sobre a Cultura Chinesa]*. Beijing: Xinshijie chubanshe.

Mair, Victor H. 2012. *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.
<http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=895192> [Consultado a 15 de novembro de 2019]

Mair, Victor H. 2012. *The shorter Columbia anthology of traditional Chinese literature*. United States: Columbia University Press.

Mao Zedong and Gregor Benton. 1985. *Mao Tse-tung, "Analysis of the classes in Chinese society"*. Amsterdam: University of Amsterdam, Department of South and Southeast Asian Studies.
<http://collections.mun.ca/PDFs/radical/AnalysisoftheClassesinChineseSociety.pdf>
[Consultado a 12 de junho de 2020]

Martins, Marcia. 2010. *As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução*. Cadernos de Letras (UFRJ) n.27.
http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100marcia.pdf [Consultado a 7 de outubro de 2019]

Monteiro, Nuno Gonçalo. 2008. *Os nomes de família em Portugal: uma breve perspectiva histórica*. Dossiê Outros nomes, histórias cruzadas: os nomes de pessoa

em português, vol.12(1), pp.45-58. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/1599> [Consultado a 27 de fevereiro de 2020]

Newmark, Peter. 2001. *A Textbook of Translation [fan yi jiao cheng 翻译教程]*. Shanghai Foreign Language Education Press.

Neto, Carlos. *Conheça os deuses mais populares da mitologia chinesa*. [Texto online] Disponível em: <https://www.hipercultura.com/deuses-populares-mitologia-chinesa/> [Consultado a 27 de fevereiro de 2020]

Ni, Xueting Christine. 2018. *From Kuan Yin to Chariman Mao: the Essential Guide to Chinese Deities*. Newburyport: Red Wheel Weiser.

Nida, Eugene. A. 1964. *Toward a Science of Translating - With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. S.l.: Adler's Foreign Books.

Nida, Eugene. A. 1993. *Language, Culture, and Translating*. Shanghai: Foreign Language Education Press.

Nida, Eugene. A. 2002. *Contexts in Translating*. S.l.: Benjamins Translation Library.

Nida, Eugene. A. e Taber, Charles R. 1982. *The Theory and Practice of Translation With Special Reference to Bible Translating*.

Orsi, Vivian, e Zavaglia, Claudia. 2012. *Itens lexicais tabus: usá-los ou não. Eis a questão*. *Revista Todas as Letras*, v.14, n.2, p.156-166. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/2339/3765> [Consultado a 10 de fevereiro de 2020]

Onomatopeias em língua portuguesa. Disponível em: <https://onomatopeias.com.br/palavras/> [Consultado a 12 de março de 2020]

Onomatopeias. Kaleidoscópio Literário. Disponível em: <http://www.kathleenlessa.prosaeverso.net/visualizar.php?id=2696589%20> [Consultado a 12 de março de 2020]

Pan Fulian 潘富莲. 2019. *Yu Hua xiao shuo huo zhe de ku nan shu xie 余华小说《活着》的苦难书写 [Escrita de Misérias no romance “Viver” de Yu Hua]*. *Shangdong Nongye Gongcheng Xueyuan Xuebao*. 2019 (6), vol.36, pp.103-105.

Paton, Michael John. 2013. *Five classics of Fengshui: Chinese spiritual geography in historical and environmental perspective*. Leiden: Brill.

Pinho, Jorge. 2011. *A Tradução para Edição*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Porto, Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56697/2/tesedoutjorgepinho000135389.pdf> [Consultado a 11 de fevereiro de 2020]

Pinker, Steven. 2008. *Do que é feito o pensamento: a língua como janela para a natureza humana*. Tradução de Ravagnani, Fernanda. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras.

Pinto, Isabel Correia. 2018. *Uma Perspetiva Ocidental de Alguns Princípios Milenares do Feng Shui*. E-Revista de Estudos Interculturais do CEI – ISCAP. N.º6.

Pratas, Sara Alexandra Pinto. 2017. *As Formas de Tratamento e o Ensino de Português com Língua não Materna*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, Coimbra. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/85547/1/Dissertacao_SaraPratas_Jul2017.pdf [Consultado a 16 de novembro de 2019]

Pregadio, Fabrizio. 2008. *Encyclopedia of Taoism, vol. 1*. London: Routledge.

Qin Xizhen. 2008. *Choices in Terms of Address: A Sociolinguistic Study of Chinese and American English Practices*. Proceedings of the 20th North American Conference on Chinese Linguistics (NACCL-20). Vol 1, pp.409-421. Columbus, Ohio: The Ohio State University. Disponível em: https://naccl.osu.edu/sites/naccl.osu.edu/files/22_qin-x.pdf [Consultado a 28 de fevereiro de 2020]

Rosane Mavignier Guedes. 2010. *A Difícil Decisão do Tradutor: Traduzir ou não Traduzir*.

Rowland, Robert. 2008. *Práticas de nomeação em Portugal durante a Época Moderna: ensaio de aproximação*. Etnográfica [Online], vol.12 (1). Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/1590> [Consultado a 27 de fevereiro de 2020]

Said, Edward. 1994. *Culture and imperialism*. New York: Knopf.

Santos, Norberto Pinto dos, e Gama, António. 2020. As tradições do pão, territórios e desenvolvimento. Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/30794/1/29-%20trunfos%20de%20uma%20geografia.pdf?ln=pt-pt> [Consultado a 28 de dezembro de 2019]

Schleiermacher, Friedrich. 2003. *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Trad. de José M. M. Justo. Porto: Porto Editora.

Schmaltz, Márcia. *Apresentação e panorama da tradução entre as línguas chinesa e portuguesa*. Revista Cadernos de Literatura em Tradução, Especial China: 500 anos de relações luso-chinesas, no.14. 2013. p. 13-21.

Schomp, Virginia. 2009. *The Ancient Chinese (Myths of the World)*. New York: Marshall Cavendish · Benchmark.

Shei, Chris, e Gao, Zhao-Ming. 2018. *The Routledge Handbook of Chinese Translation*. London: Routledge.

Silva, Paulo Bessa. 2002. *A Linguagem Obscena*. Revista Eletrônica Correlatio n. 2. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/download/1817/1801> [Consultado a 1 de março de 2020]

Smith, D. Howard. 1958. *Chinese Concepts of the Soul*. *Numen*, vol. 5, no. 3, pp. 165–179. JSTOR, www.jstor.org/stable/3269371 [Consultado a 6 de fevereiro de 2020]

Song Yingxing. 2004. *Tian gong kai wu 天工开物 (卷上)* [A Exploração das Obras da Natureza, I]. Beijing: Zhongguo Shehui Chubanshe.

Song Yingxing. 2004. *Tian gong kai wu 天工开物 (卷下)* [A Exploração das Obras da Natureza, II]. Beijing: Zhongguo Shehui Chubanshe.

Steiner, George. 1975. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press.

Taylor, Rodney, e Gary Arbuckle. 1995. *Confucianism*. *The Journal of Asian Studies*, vol. 54, no. 2, pp. 347–354.

Todorov, Tzvetan. 2010. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility - A History of Translation*.

London: Routledge.

Vinay e Darbelnet. 1995. *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. S.l.: Benjamins Translation Library (BTL).

Wagner, Robert W. 1980. *Cinema, and Film Training in the People's Republic of China*. Journal of the University Film Association, 32(4), pp.63-66. Disponível em: www.jstor.org/stable/20687539 [Consultado a 4 de dezembro de 2019]

Wang Juan 王娟. 2016. *Qian xi han yu cheng yu fan yi de fang fa yi ji ji qiao 浅析汉语成语翻译的方法以及技巧 [Uma Breve Análise dos Métodos e Técnicas de Tradução de Chengyu Chinês]*. Yuwen Jianshe. 2016 (3), pp.90-91.

Wang Shicheng 王世诚. 2006. *Xiang si er sheng - Yu Hua 向死而生-余华. [Sobrevivência perante Morte - Yu Hua]*. Xangai: Renmin Chubanshe.

Wang Suoying. 2015. *Lexicultura na Língua Chinesa e na Lexicografia Bilingue de Chinês-Português*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/17164/1/Wang%20Suoying_TeseDoutoramento.pdf [Consultado a 1 de abril de 2020]

Wilkinson, Endymion Porter. 2000. *Chinese history: a manual*. Cambridge: Harvard University Asia Center.

Xia Tingde 夏廷德. 2006. *Fan yi bu chang yan jiu 翻译补偿研究 [Estudo de Compensação de Tradução]*. Wuhan: Hubei jiaoyu chubanshe.

Xu Shen 许慎. 2017. *Shuowen Jiezi 说文解字*. Beijing: Zhongguo Fangzhi chubanshe.

Yang Jie 杨婕. 2006. *Lun xiao shuo huo zhe de ren ming yin yu 论小说《活着》中的人名隐喻 [Sobre Metáforas de Nomes de Pessoa no Romance “Viver”]*. Journal of Kaifeng Institute of Education. Vol.35. No.8.

Yao Xiyuan 姚锡远. 2013. *Shu yu xue gang yao 熟语学纲要 [Resumo de Expressões Idiomáticas]*. Henan: Daxiang Chubanshe.

Yao, Xinzhong. 2000. *An Introduction to Confucianism (Introduction to Religion)*.

Cambridge: Cambridge University Press.

Yu Hua 余华. 2012. *Huozhe* 活着 [Viver]. Beijing: Zuoja Chubanshe.

Yu Hua 余华. 2017. *Wo de shu you dang shi jie de jing li* 我的书游荡世界的经历 [Como é que os meus livros percorreram o mundo] para uma versão inglesa leia-se Yu Hua, “How My Books Have Roamed the World”. Disponível em: <https://u.osu.edu/mclc/2017/10/18/yu-hua-how-my-books-have-roamed-the-world/> [Consultado a 25 de outubro de 2019]

Yu Hua 余华. 2017a. *Yu Hua zi zhuan - mei you yi tiao dao lu shi chong fu de* 余华自传 - 没有一条道路是重复的 [Autobiografia de Yu Hua - Nenhum Caminho é Repetido]. Beijing: Zuoja Chubanshe.

Yu Hua e Tiago Nabais (trad.). 2018. *Viver*. Lisboa: Relógio D' Água Editores.

Zhang Yu. 2013. *Zhong xi fang chuan tong hun su cha yi zhi yan jiu* 中西方传统婚俗差异之研究 [Estudo sobre as Diferenças entre Costumes Tradicionais Chineses e Ocidentais do Casamento]. Tese do mestrado da Universidade Normal de Qufu, China.

Zhang Bingfang 张兵芳. 2019. *Lun Yu Hua huozhe de yi shu feng ge* 论余华《活着》的艺术风格 [Sobre o Estilo Artístico de “Viver” de Yu Hua]. *Gansu Gaoshi Xuebao* (4), vol.24, pp.22-25.

Zhang Peiji 张培基. 1979. *Xi yu han yi ying yan jiu* 习语汉译英研究 [Estudo sobre a Tradução de Expressões Idiomáticas Chinês-Inglês]. Beijing: Shangwu Yinshuguan.

Zhang, Yimou, e Frances Gateward. 2001. *Zhang Yimou: interviews*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.

Zhou Pengpeng 张鹏鹏. 2015. *Yijing* 易经 [Livro de Mutações]. Beijing: Beijing Lianhe Chuban Gongsi.

Dicionários

Almeida, João José 2020. *Dicionário Aberto de Calão e Expressões Idiomáticas*. Disponível em: <https://natura.di.uminho.pt/~jj/pln/calao/dicionario.pdf> [Consultado a 5 de fevereiro de 2020]

Carlos Ceia: s.v. “Abjeção”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. De Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Disponível em: <http://edtl.com.pt> [Consultado a 26 de maio de 2020]

Cunha, Celso e Cintra, Lindley. 2017. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital.

Dicionário da Língua Portuguesa. 2016. Porto: Porto Editora.

Dicionário eletrônico *Hanyu Cidian* 汉语词典, <http://cidian.aies.cn/>

Dicionário Informal Online, <https://www.dicionarioinformal.com.br/>

Dicionário Pleco.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <https://dicionario.priberam.org/>

Dicionário Online de Português, <https://www.dicio.com.br/>

Eberhard, Wolfram. 1986. *A Dictionary of Chinese Symbol - Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. London and New York: Routledge.

Grande Dicionário Enciclopédico (*Cihai* 辞海). 1979. *Shanghai Renmin Chubanshe*.

Grande Dicionário Enciclopédico (*Cihai* 辞海) (*li shi fen ce* 历史分册). 1980. *Shanghai Cishu Chubanshe*.

Grande Dicionário Enciclopédico (*Cihai* 辞海) (*Ci yu zeng bu ben* 词语增补本). 1982. *Shanghai Cishu Chubanshe*.

He, Henry Yuhuai. 2001. *Dictionary of the Political Thought of the People's Republic of China*. London and New York: Routledge.

Hucker, Charles O. 1985. *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*. Stanford, Calif: Stanford University Press. (Biblioteca CCCM - DS 733.H83 1985) Disponível em:

<https://www.dropbox.com/s/j1ulixt9s6wg7r2/Charles%20O%20Hucker-A%20Dictionary%20of%20Official%20Titles%20in%20Imperial%20China%20%20-Nantian%20shu%20ju%20%281987%29.pdf?dl=0> [Consultado a 2 de fevereiro de 2020]

Infopédia- Dicionários Porto Editora, <https://www.infopedia.pt/>

Jian, Guo. Song, Yongyi e Zhou, Yuan. 2006. *Historical Dictionary of the Chinese Cultural Revolution*. Scarecrow Press, Inc.

Oliveira, Roseli. 2015. *Dicionário de Eufemismos da Língua Portuguesa*. Foz do Iguaçu: Editares.

Origem das Palavras, *Ci Yuan* 辞源. 1979. Volume I. *Beijing: Shangwu Yinshuguan*.

Shen, Shanhong (沈善洪). 1998. *Zhong guo yu yan wen hua bei jing han ying shuang jie ci dian* 中国语言文化背景汉英双解词典. *A Chinese-English Dictionary with Cultural Background Information*. Beijing: The Commercial Press.

Xiao Zhang. 2006. *An English-Chinese Dictionary of Contemporary Slang*. Nan Chang: Jiangxi Jiaoyu Chubanshe.

Outras fontes electrónicas

Ciberdúvidas da língua portuguesa, <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/>

Anexos

Anexo I - Entrevista ao tradutor Tiago Nabais (2020)

Encontrei, por acaso, a sua entrevista na Rádio Internacional da China (CRI), publicada em abril do ano de 2019, onde vêm abordadas as razões pelas quais escolheu Yu Hua e traduziu as suas obras; a análise do estilo e da linguagem de Yu Hua; as personagens e a filosofia de vida que nos transmitem, etc.

Para além dos aspetos que já tinha respondido, gostaria de lhe fazer algumas perguntas.

Pergunta 1: Sendo o chinês e o português de raízes totalmente diferentes, torna-se inevitável que as diferenças culturais entre as mesmas restrinjam as escolhas do tradutor na procura de uma expressão exata. O senhor disse que, em vez de perguntar ao autor para tirar dúvidas que não entendia bem, era mais interessante conversar com o autor sobre a literatura. Queria saber, quando se depara com alguma dúvida, sobretudo a confusão de entendimento causada pela cultura, no processo de tradução da obra, como resolve?

R: Nestas situações, além de consultar dicionários e de fazer pesquisas online, o que costumo fazer é pedir o apoio de colegas chineses, também tradutores ou professores de literatura e fãs do Yu Hua, para me ajudarem a entender uma determinada frase ou expressão. No entanto, nos livros de Yu Hua que traduzi isto só aconteceu uma ou duas vezes.

Pergunta 2: Na linguagem de *Viver*, o autor Yu Hua aplica um grande número de palavras com carga cultural, expressões idiomáticas, como chengyu e suyu, e provérbios, que assimilam os elementos que integram a língua e cultura chinesas. Pessoalmente, já li mais de quatro vezes o romance em chinês e duas vezes a versão portuguesa. Fiz uma coleção de quase todas as expressões com carga cultural do romance e descobri que, para ajudar a comunicação eficaz da conotação cultural chinesa e a compreensão e domínio dos leitores-alvo, o senhor se aproximava mais da parte do autor, ou seja, levou os leitores para o lado da conotação cultural da obra original. Isso, de certo modo, faz com que a cultura chinesa tenha possibilidade de ser conhecida e vá mais longe. Mas, por outro lado, alguma vez já lhe surgiu a preocupação de os leitores não conseguirem perceber totalmente determinadas

expressões por causa de “estrangeirização”, de tal forma que resultem numa compreensão incompleta do conteúdo?

R: Fico contente por fazeres essa análise, a minha opção pela tradução “estrangeirante”, mais próxima do texto original, é clara e assumida. Decidi fazer a tradução desta forma não só pelas razões que tu referes, mas também porque penso que é um tipo de tradução mais ético e porque sei que os escritores a preferem. Já discuti isto com o Yu Hua e com outros escritores chineses, e todos me dizem que têm uma grande desconfiança em relação às traduções para inglês, onde muitas vezes os tradutores modificam o texto, retirando algumas partes e adicionando coisas que não estão no original.

Sobre a tua pergunta, as reações que percebi por parte dos leitores foram positivas, a grande maioria gostou da tradução e achou interessante sentir que está a ler uma coisa que vem realmente de outra cultura e universo linguístico. Por outro lado, algumas pessoas (poucas, felizmente) queixaram-se de que o livro fica um pouco estranho e assim se torna aborrecido para ler. Estas pessoas normalmente não costumam ler literatura estrangeira, também pode ter a ver com isso. No entanto, a editora para a qual trabalho apoia muito traduções “estrangeirantes” e eles têm gostado das minhas traduções. Aliás, a minha tradução de “Crónica de um Vendedor de Sangue” (许三观卖血记), que eu penso que ficou mais “estranha” do que a de *Viver*, recebeu boas críticas nos jornais e uma menção honrosa nos prémios de tradução literária em 2018, e isso deu-me confiança para continuar a traduzir desta maneira.

Pergunta 3: Nota-se que, no fim do livro, colocou “Notas de Tradução” para explicar os conceitos traduzidos por transliteração, pinyin. O destino da tradução é construir com sucesso uma ponte de diálogo entre autores e os seus leitores, garantindo que as ideias dos autores sejam transmitidas com precisão. Tradutores, de certo modo, também são seus leitores. Na sua opinião, como se define a relação entre autor, tradutor e leitores? Será indispensável abordar diálogos culturais entre autor e tradutor, ou seja, considera que deve existir uma conversa prévia entre o autor e o tradutor para contextualizar culturalmente o tradutor na obra? Qual é a melhor forma de abordá-los? Como equilibrar esta relação?

R: Do meu ponto de vista, o tradutor é alguém que deve conhecer muito bem não só a

língua mas também a literatura, a cultura e a história da sociedade de onde vem determinada obra. Se o tradutor tem a possibilidade de conversar com o autor, penso que o mais útil será perceber a relação que o autor tem com a literatura, quem foram os escritores que mais o influenciaram, que tipo de técnicas narrativas usa e como as desenvolveu, e outras questões deste tipo. Não penso que o tradutor deva fazer muitas perguntas específicas sobre a obra a traduzir por duas razões: em primeiro lugar, muitas vezes os escritores não gostam de falar sobre os seus livros, ou já estão fartos de o fazer, e quando os livros já foram escritos há muitos anos eles já nem se lembram bem dos detalhes da obra; em segundo lugar, penso que o tradutor é também um autor e deve criar a sua própria interpretação do livro, decidindo de forma autónoma como vai passar a obra para a sua língua, e não deve ser demasiado influenciado pelo autor. Quando surgem dúvidas relacionadas com a língua, a cultura ou a história chinesa, eu prefiro procurar a ajuda de outras pessoas, como já disse em cima.

Anexo II - Lista completa de *chengyu* no romance *Viver*

<i>Chengyu</i>	Tradução do tradutor Tiago Nabais	Propostas minhas
游手好闲 yóu shǒu hào xián	muito agradável	não mexer uma palha
毫无顾忌 háo wú gù jì	à vontade	sem escrúpulos
扬长而去 yáng cháng ér qù	passar com alegria por entre...	partir sem pensar duas vezes/ sair sem olhar para trás
鼻青眼肿 bí qīng yǎn zhǒng	com a cara inchada	feito num caco
支支吾吾 zhī zhī wú wú	hesitar um pouco	vacilar/ andar às voltas/ falar com meias palavras
偷鸡摸狗 tōu jī mō gǒu	-	raposa no galinheiro

谈情说爱 tán qíng shuō ài	meter-se num namoro	-
赏心悦目 shǎng xīn yuè mù	muito agradável, tanto ao espírito como à vista	-
信口开河 xìn kǒu kāi hé	falar sobre o que me passa pela cabeça	-
逃之夭夭 táo zhī yāo yāo	correr dali para fora	dar de frosques/dar à sola
自鸣得意 zì míng dé yì	satisfação	ser emproado
不可救药 bù kě jiù yào	não ter emenda	não ter remédio
逆来顺受 nì lái shùn shòu	aceitar com resignação	-
左思右想 zuǒ sī yòu xiǎng	ponderar no assunto durante algum tempo	dormir sobre o assunto
转弯抹角 zhuǎn wān mò jiǎo	formas indiretas	dar voltas e reviravoltas
南腔北调 nán qiāng běi diào	falar de uma maneira esquisita	-
一五一十 yī wú yī shí	de forma cuidadosa e precisa	-
千刀万剐 qiān dāo wàn guǎ	marecer ser desfeito em pedaços	fazer picado a alguém/desfazer aos pedaços
一刀两断 yī dāo liǎng duàn	deixar de existir qualquer laço entre ... e ...	cortar relações

无忧无虑 wú yōu wú lǜ	sem qualquer ansiedade ou inquietação	-
兴致勃勃 xìng zhì bó bó	despertar-se alegria	-
绘声绘色 huì shēng huì sè	de forma vívida e apaixonada	-
全盘托出 quán pán tuō chū	de maneira aberta e branca	pôr tudo em pratos limpos
道听途说 dào tīng tú shuō	falar de diz-que-diz	-
四分五裂 sì fēn wǔ liè	despedaçado	desfazer-se aos pedaços
无精打采 wú jīng dǎ cǎi	sem energia para nada; seguir cabisbaixo	cabisbaixo/apático
人穷志短 rén qióng zhì duǎn	a pobreza encurta a ambição	-
横七竖八 héng qī shù bā	monte desordenado	-
今生今世 jīn shēng jīn shì	nesta vida e neste mundo	-
不识时务 bù shí shí wù	nem ser capaz de entender os novos tempos	-
七上八下 qī shàng bā xià	sentir-se invadido por uma forte agitação	-
神气活现 shén qì huó xiàn	com uma expressão de confiança que roça a arrogância; com grande	ter o rei na barriga

	vitalidade	
山珍海味 shān zhēn hǎi wèi	tesouro de um valor incalculável	-
挑三拣四 tiāo sān jiǎn sì	por-se com ares de esquisito	ser picuinhas
提心吊胆 tí xīn diào dǎn	com o coração na boca	com o coração nas mãos
凶多吉少 xiōng duō jí shǎo	nada de bom iria sair daquilo	mau presságio
笨鸟先飞 bèn niǎo xiān fēi	ser um pássaro lento que tem de partir antes dos outros	-
得意洋洋 dé yì yáng yáng	com o ar de satisfação	transbordar de satisfação